جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجامعة الإسلامية/ بغداد
كلية الآداب



دراسات المستشرقين للشعر الجاهلي

(دراسة تحليلية نقدية)

نظرية مرجليوث وآراء المستشرقين والنقاد العرب فيها

والوحدة الموضوعية والخيال والأنواع الأدبية

أطروحة تقدم بها

أكرم عبد الله محمد العوسجي

إلى مجلس كلية الآداب في الجامعة الإسلامية- بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في قسم اللغة العربية
تخصص (أدب جاهلي)

بإشراف أ. م. د. إيمان كمال مصطفى المهداوي

١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م

فهرس الموضوعات

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدِّمــة

خير القول وخير الابتداء حمدُ الله والثناء على آلائه ونعمائه وما منحنا من عقلٍ ميزّنا به من بين مخلوقاته لنهتدي به داهأوّلاً، ونفكر في الكون والمخلوقات من حولنا ، مشفوعاً بالصّلاة والسّلام على هادي البشرية الصادق الأمين أبي القاسم محمد وعلى آله وصحبه الأخيار ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد.. فهذه أطروحة في دراسة آراء المستشرقين من المهتمين بالشعر العربي القديم- العصر الجاهلي- وما جاء في دراساتهم من يقين بوجود الشعر العربي في العصر الجاهلي، أو الشكّ في ذلك الشعر متأصلا في نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي طرحها ديفيد صموئيل مرجليوث. ومحاولة الردّ على تلك الآراء لاسيما التي تشك في شعرنا القديم. من بعد ذكر موقف المنصفين من هؤلاء المستشرقين ممّن توخوا الجانب العلمي والمحاججة الصائبة، ومن ثمَّ رد المشككين والمستخفّين بتراثنا ووضع آرائهم ودراساتهم في الميزان النقدي واخراج ما فيها من غث أو سمين، ومن باب ردّ العلم بالعلم، محتكمين في ذلك الى العقل والمنطق، مبتعدين- قدر الإمكان- عن العاطفة الجامعة وان نكون موضوعيين إلى قدرٍ ما

فضلا عما جاء في الدراسة من تثبيت أمور عدة عن القصيدة العربية والشعر الجاهلي من حيث بناء القصيدة الجاهلية و وحدة الموضوع والترابط العضوي بين مقاطع القصيدة الواحدة، مع تمتع الشاعر في ذلك كلّه بخيالٍ فني خصب قاده إلى إبداع ذلك الفن الشعري الذي لم يحتمله أصحاب تلك الدراسات من هؤلاء المستشرقين . بل حاول البعض من هؤلاء المستشرقين أن يسموا الشعر الجاهلي بالسطحية وأنه بعيد عن ذات الشاعر وانفعالاته ولا يمثل رؤية الشاعر الفنية وتجربته الخاصّ ة في الحياة ، وأثر الظروف البيئية والنفسية وأية ظروف

أخرى في إخراج نصوصه الشعرية.

وقد تبلورت فكرة هذه الدراسة مجالاً لأطروحتي بإشارة علمية من لدن الدكتور خالد علي مصطفى وتيسير مفهوم هذه الدراسة في ومضات تلك الدراسات الاستشراقية والوقوف على حقائق تلك الدراسات بشأن الشعر الجاهلي وبناء القصيدة الجاهلية . فرأيت فيها مجالاً رحباً عليٍّ أدرأ عن تاريخنا وموروثنا ما حاول الاستشراقيون الاستخفاف به والشك فيه، وأن العرب ليسوا بأمّةٍ ذات موروث حضاري أو تاريخ أدبي– شعري وكيف يكون ذلك الشعر حياً على مدى قرونٍ تطاول عليها الزمان قِدَماً.

هذا ولكن أنّى لي أن أجد مصادر إسعاف دراستي وبحثي هذا ، وصعوبات قلّة المصادر تواجهني ، فضلاً عن تناثر الموضوع بين كتبٍ لا تهتم بالموضوع مباشرةً، أي الشعر الجاهلي– موضوع الدراسة.

واقتضت الدراسة أن تقدّم بدراسة تمهيدية في مفهوم الاستشراق ، وثلاثة فصول ، **خُصّص الفصل الأول** لعرض آراء المستشرقين في الشعر العربي ونشأته وفيما يتعلق ببناء القصيدة المكتملة ذات الموضوعات المتعددة – كما يسميها المستشرقون– والتطرق إلى قضية الخيال في محاولة نفي الخيال عن الشعر العربي وإبرازه شعراً سطحياً لا دخل لذاتية الشاعر ووجدانه في ذلك الفن والقول الشعري . وقد جعل هذا الفصل على سبعة مباحث ، خُصّص المبحث الأول لعرض آراء المستشرق الألماني ايفالد فاجنر والمبحث الثاني لآراء المستشرقة الألمانية ريناتا ياكوبي. والمبحث الثالث خصص لآراء المستشرق فاديه. والمبحث الرابع لآراء المستشرق غرنباوم. والمبحث الخامس لآراء المستشرق ياروسلاف . أما المبحث السادس فجاء عرضاً لآراء المستشرقين في مسألة الخيال في الشعر الجاهلي. وكان خاتمة هذا الفصل – أي المبحث السابع لبيان الأنواع الأدبية

والشعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الألمان.

أما الفصل الثاني فخصص للردود والمراجعات على آراء المستشرقين. وجعل في ثلاثة مباحث، الأول: في قضية الخيال في الشعر الجاهلي. والثاني: في الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي. وختم الثالث: بوحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية.

أما الفصل الثالث فجاء لبيان قضية الانتحال في الشعر الجاهلي، وقد جعُل على ثلاثة مباحث، الأول: في دراسات المستشرقين والشك في صحة الشعر الجاهلي. والثاني في دراسات وآراء النقاد العرب المحدثين. وأمّا الثالث فقد خُصّص للردود والمراجعات على آراء ودراسات المستشرقين الذين حاولوا النيل من مور وثنا العلمي والحضاري، وقد سلكت في ذلك سبيل الابتعاد عن الهوى والعصبية من دون إبراز هويتي العربية، توخيّا للمنهج العلمي والردّ والمحاججة من جنس مداليلهم التي لم يستدلّوا بها بصورة صحيحة ليقيموا حججهم ويعتدّوا بها، وكأنّ ذلك الشعر الجاهلي لا جذور له ولا شعراء عرب يمثلون أمة كانت–ومازالت– تعيش في حبّ ذلك الموروث والمباهاة أمام حضارات العالم وشعوبه، بما جاءها من خزين تلك الأفكار ومعين تلك العقول على ألسنة العصور والقرون التي حفظته.

وضمنت الدراسة خاتمة بما توصلت إليه من نتائج سبرت غور تلك الدراسات الاستشراقية. فضلاً عن محلق تعريفي بسيرة هؤلاء المستشرقين، مع قائمة بالمصادر والبحوث التي رجع إليها مقدم هذه الأطروحة.

وإني إذ أقدّم أطروحتي هذه راجياً من الله التوفيق والسدّاد لستُ متناسياً قدر أساتذة لم يألوا جهداً في تقديم المساعدة وابداء الروح العلمية .. لذا لا يسعني إلاّ أن أتقدم إليهم بالشكر الجزيل وإلى من رافق مسيرتي العلمية، وأُكثِره إلى من تفاني من أجل تقديم أطروحتي بشكلها المقدَّم ة فيه، فلهم جميعاً كلّ شكرٍ وثناءٍ عرفاَناً بردِّ بعضٍ من صنيعهم وجميلهم علّي أفِي... والله من وراء القصد.

مفهوم الاستشراق

منذ أن بزغ فجر الحضارة التي شيّدها المسلمون بعد انتشارهم في أقطار الأرض المترامية شرقيها وغربيّها والعالم الغربي يسعى إلى الوصول إلى تلك الحضارة ومعرفة أُصولها، ولماذا اختصت أمة العرب بالإسلام الذي رفع من شأنها وجعلها خير أمّة أُخرجت للناس لإقامة العدل والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . فظل الشرق العربي مهوى القلوب الظامئة إلى أصول تلك الحضارة، إذ أقام الغرب العلاقات الكثيرة لاسيما ما يتعلق بالعلوم والثقافة والمعرفة، وبدأوا يرتحلون إلى الشرق العربي "بصورة خاصة" وان كان الشرق لا يعني دولة العرب فقط، إذ يمتد إلى شرقي أسيا المترامي حيث الصين والهند ، وغيرها من الدول الكبيرة والصغيرة التي دخلها المسلمون وفتحوها وحاولوا نشر الإسلام هناك وحكموها بعض الوقت.

ولكنّ الأمر لم يكن ليستمر هكذا والى عصرنا الحديث اذ صار إلى الصراع بين العرب والغرب، والتغلغل أكثر لمعرفة الشرق وآفاقه الفكرية بدراسة آدابه وثقافته وأصبحت هناك مناهج وأهداف لمن يريد التعرّف إلى المزيد عن الشرق، وبدا ذلك في المؤلفات الكثيرة وترجماتهم وتحقيقاتهم، التي كان لها الأثر – بطريقة أو بأخرى– في النهضة العربية الحديثة بصورة عامة، ونهضة الأدب العربي المعاصر بصورة خاصة، حتى غدا الاستشراق سمة تلك الدراسات والمؤلّفات، والمعنى الذي يُفهم منها جميعاً، وأصبح الاستشراق علماً له كيانه ومنهجه ومدارسه وفلسفته ودراساته وأغراضه ومدارسه وأتباعه ومعاهده ومؤتمراته.

ونحن هنا إذ نعرض لآثار الدارسين المستشرقين فيما هو منصبّ بدراسة الشعر العربي القديم ونعني الجاهلي الذي حاولت الكثير من الدراسات النيل منه أو نسفه أو التقليل من شأنه، والفنية التي يتمتع بها، أو يتسم بها الشعر العربي أو الشاعر الجاهلي الذي رُمي بالجهل وعدم المعرفة، بل استبعدوا منه أي خيال فني أو

فكر أدبي، وأكثر من ذلك نفي البعض منهم "أي من المستشرقين" ان يكون للعرب موروث شعري قد سبق ظهور الإسلام والى القرن الثاني الهجري، ممن لم تحتمل عقليتهم توارث أجيال العرب ذلك الموروث الشعري الموغل في الفصاحة والبيان والإبداع الفني لاسيما حَفظتهُ من الرواة الذين لم يعرفوا الكتابة ولم يرد الشعر مكتوباً، فكيف يتأتّى لتلك الذاكرة ان تحفظ آلاف القصائد ومئات الآلاف من أبيات الشعر من دون أن يكون أي إخلال بالتركيب الفني للقصيدة ومقاطعها وموضوعاتها.

ولو حاولنا معرفة المفهوم العلمي للاستشراق لابد من معرفة آراء المستشرقين في هذا الصدد، إذ يحدّد المستشرق الالماني "بارت" الاستشراق بقوله : "الاستشراق علم يختص بفقه اللغة خاصةً ولابد لنا إذن: ان نفكر في المعنى الذي أُطلق عليه كلمة "استشراق" المشتقة من كلمة "شرق" وكلمة شرق تعنى مشرق الشمس، وعلى هذا يكون الاستشراق هو علم الشرق أو علم العالم الشرقي". والأمر إلى هذا الحد واضح، ولكن ما معنى كلمة "شرق" في هذا المقام بالذات؟ الظاهر أنّ اسم الشرق تعرض لتغيير في معناه، فالشرق بالقياس إلينا- نحن الألمان- ، يعني العالم السلافي، العالم الواقع خلف الستار الحديدي- كما كان يسمى كذلك في الماضي- ، وهذه المنطقة يختص بها علماء بحوث شرق أوروبا. اما الشرق الذي يختص به الاستشراق فمكانه جغرافياً في الناحية الجنوبية الشرقية بالقياس إلينا ، وذلك الاصطلاح يرجع إلى العصر الوسيط بل إلى العصور القديمة، التي كان فيها البحر المتوسط يقع- كما قيل- في وسط العالم ، وكانت الجهات الأصلية تحدد بالنسبة إليه. فلما انتقل مركز الاحداث السياسية بعد ذلك من البحر المتوسط إلى الشمال بقي مصطلح "الشرق" برغم ذلك على الدول الواقعة شرق البحر المتوسط . كذلك تعرضت لفظة "الشرق" في أعقاب الفتوحات العربية الإسلامية لتغيير آخر في معناها، أو إذا شئنا دقة أكثر تعرضت لاتساع في نطاق مدلولها، فقد انطلق

الفاتحون في ذلك الوقت من شبه الجزيرة العربية إلى ناحية الشمال والشرق فحسب، بل إلى ناحية الغرب كذلك، وزحفوا في غضون عشرات من السنين إلى مصر وشمال أفريقيا، وتعرّب السكان تدريجيا، وهم الأقباط في مصر والبربـو في غربها، ومنذ ذلك الحين تعتبر مصر وبلدان شمال افريقيا ضمن الشرق، ويمتد الاستشراق إلى شمال غرب أفريقيا الذي يسمى بالمغرب اي بلد غروب الشمس، وان كان المفروض ان اسم الاستشراق يختص بالبلدان الشرقية دون غيرها . ومهما يكن من أمر فان الاسم لا يبين بوضوح مستقيم المقصود منه بالضبط، والمهم هو الموضوع ذاته"[١].

ومنهم من يحدده على انه "علم الشرق" والوسيلة لدراسة كيفية النفوذ المتبادل بين الشرق والغرب، ودراسة اللغات واللهجات وتقلبات تاريخ الشعوب، بل انه الارتباط المتين بين التمدّ ن الغربي والتم دّن الشرقي وي‌غوص في أعما ق دراسة الشعوب الشرقية وكل ما يتعلق بها، ومن ثم فانه يع بتو من أوسع العلوم موضوعاً وأبعد مدى، أي انه علم تاريخ الروح الإنساني[٢].

اما في مفهوم بعض علماء العرب، فالاستشراق علم يحاول أصحابه دراسة الشرق وكل ما يتعلق به من لغات وآداب ومعتقدات وعلوم وفنون وما شا كلها كما هو في رأي الزيات والاسكندري وأحمد أمين وأحمد الشرباصي[٣].

وفي مفهوم علماء آخرين انه علم يضم في رحاب ه الكتّاب الغربيين الذين يكتبون عن الفكر الإسلامي وحضارته، ولهم طبقات من حيث الزمن– القدماء

---

[١] الدراسات العربية والاسلامية في الجامعات الالمانية: بارت: ١١–١٢.

[٢] ينظر: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر: د. احمد سمايلوفتش: ٢٤– ٢٦.

[٣] ينظر: فلسفة الاستشراق ....: ٣٠. وينظر: تاريخ الادب العربي: احمد حسن الزيات: ٥١٢، المفصل في تاريخ الادب العربي: احمد الاسكندري: ٢٠/٤٠٨، التصوّف عند المستشرقين: احمد الشرباصي: ٦.

والمحدثون- ومن حيث الاتجاه العام نحو الإسلام- المادحون والمنتقدون- والدراسة الشاملة للموضوع لابد ان تقوم على هذا الأساس والترتيب[١].

ويمكن القول إنّ الاستشراق من حيث المفهوم العلمي حركة علمية تعنى بدراسة الشرق ماضيه وحاضره وما يتعلق به من علوم مختلفة وما تركه للإنسانية من أثر، أضاء أمامها الطريق نحو التقدم والا زدهار [٢]. وانه علم قائم بذاته له خصائصه التي تدل على استقلاله وان أصحابه قد شغلوا وقتاً طويلاً من دون أنْ يهتم احد بدراساتهم دراسة علمية واعية إلا في أحايين نادرة في معرض النقد[٣].

وهناك امر لابد من معرفته ودراسته والإشارة إليه، متعلق بفلسفة الاستشراق، ألا وهو حركة الاستشراق ودوافعها ونشأتها وأطوارها واتجاه اتها، اذ لها جميعاً أهمية قصوى في دراسة فلسفة الاستشراق واهتمامها البالغ بالفكر العربي الإسلامي عامة والأدب العربي خاصة وأثرها فيهما.

وكان للموقع الجغرافي بين الشرق والغرب أن تنشأ العلاقة بينهما، ولسحر الشرق وتاريخه الخالد الحافل بالأمجاد والبطولات؛ اذ فيه نشأت حضارات وثقافات، وابتدعت آداب، وولدت فلسفات، وكان وما يزال منطقة صراع عنيف دائم، ومسر حاً للانقلابات السياسية والفكرية والاجتماعية.

فالاستشراق يمثل حركة متواصلة الحلقات[٤] يحاول فيها الغرب التعرف على الشرق علمياً وفكرياً وأدبياً، ثم استغلاله اقتصادياً وثقافياً وستراتيجياً وجعله منطقة نفوذ للسيطرة بها على العالم بأسره.

---

[١] ينظر: انتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث: مالك بن بنى: ٥-٦.

[٢] ينظر: مصادر الدراسة الأدبية: يوسف أسعد داغر: ٧٧١/٢.

[٣] ينظر: المستشرقون. محمد الحوماني (مجلة الرسالة): ٢٦.

[٤] ينظر: فلسفة الاستشراق...: ٣٩.

وقد بحث المستشرقون في دراساتهم عن الشرق كل ما يتعلق بتراثهم وثقافتهم ودينهم وفكرهم بصورة عامة والعربية بصورة خاصة . لكنه على الرغم من أثر الاستشراق في الفكر العربي إلا أن الكتب المقدمة عن دراسة حركة الاستشراق ما تزال قليلة إلى حد كبير لما يتسم به هذا الموضوع الحيوي من الصعوبة والتعقيد والتشابك[١].

وهناك دوافع كثيرة لحركة الاستشراق تكاد تكون رئيسة في أطماع هؤلاء المستشرقين وطموحاتهم، منها س بعة رئيسة، وهي : نفسية، وتاريخية، واقتصادية، وايديولوجية، ودينية، واستعمارية، وعلمية . والى جانبها دوافع ثانوية وهي "أسباب شخصية مزاجية عند بعض الذين تهيّأ لهم الفراغ والمال، واتخذوا الاستشراق وسيلة لاشباع رغباتهم الخاصة في السفـر والترحال، أو في ا لاطلاع على ثقافات العالم القديم. ويبدو كذلك أن فريقاً من الناس دخلوا ميدان الاستشراق طلباً للرزق عندما ضاقت بهم سبل العيش، أو دخلوه عندما قعدت بهم إمكانياتهم الفكرية عن الوصول إلى مستوى العلوم الأُ خرَ ، أو دخلوه تخلّصاً من مسؤولياتهم الدينية المباشرة في مجتماعاتهم المسيحية"[٢].

فمن حيث الدوافع ا لنفسية، إذ تكمن في طبيعة الإنسان نفسه من حيث هو كائن حيّ، وله فكره وخصائصه وآماله وأحلامه وأطماعه وأهدافه ورغباته، وكل ما تمور به نفسه البشرية، ولا بد له من التمتع بوجودهالمادي والفكري والنفسي، والرغبة الشديدة في المعرفة والتطلع وجمع المعلومات ومعرفة الاخبار والسير، ولذة ذلك كله في تحمل المصاعب وصولاً إلى ميادين مهمّة وكسباً للمال والتجارة والاستحواذ على الخيرات والسيطرة عليها ومن ثم السيطرة على الآخرين، وجعلهم يتعلقون به وأن

---

[١] ينظر: المستشرقون والتاريخ الإسلامي: علي حسني الخربوطلي: ٧.

[٢] الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي: محمد البهي: ٥٣٣- ٥٣٤.

يعتنقوا ما أعتنقه من عقائد وأفكار وسياسة وفلسفة [١]، م ع رغبة التفوق والاستعلاء على الآخرين. فطبيعة الجنس البشري أن الإنسان مفطور على حب الاطلاع، وهي رغبة كامنة لا يمكن استئصالها، بل هي دافع قوي ينمو مع العقل البشري ويحمل الإنسان على طلب معرفة الحقائق الأساسية الكبرى لهذا الوجود، مثلما يحمله على البحث في علل الأشياء وعلاقة بعضها بالبعض الآخر، وكان لابد من الفرار من الجهل والوقوف على الحق، وكشف النقاب عن باطل تقنّ ع بحجاب كثيف يوُهم أنه حق[٢].

ومادامت طموحات البشر لا تنتهي أو يحدّ ها حد أو رغبة، فقد كانت هناك رحلات استكشافية ومعرفية قام بها المستشرقون لبلاد الشرق كان لها أثرها البالغ في تاريخ حركة الاستشراق، ودور بالغ لا يستهان به في إيقاظ الرغبة في مشاهدة

---

[١] ينظر: فلسفة الاستشراق.....: ٤٠- ٤١ .

[٢] ينظر: مبادئ الفلسفة: أ. س. رابورت: ٥- ٦.

تلك البلاد، ودراسة كل ما يتعلق بتاريخها وحضارتها[(١)].

وعندما ظهر الإسلام وبزغ فجره في بلاد العرب وانتشر بتلك السرعة الهائلة العجيبة، رأى الغرب من الأمر عجباً، مآذن شاهقة تدوي من عليها كلمات تكبر الله وتدعوا إليه، ومنابر يتسارع إليها المؤمنون ليسمعوا دروساً في العلوم، ومعاهد زاخرة يتزاحم فيها العلماء وطلبة العلم، ومعاقل جدل مزدحمة يحاول فيها الفلاسفة والمفكرون باحثين عن الحقائق الوجودية.

الأمر الذي أدّ ى إلى ظهور أناس في الغرب رأوا العكوف على التراث الإسلامي بأوسع معانيه لتعرف أسباب تلك القوة الخارقة ومقومات هذه الحضارة العتيدة، ومن هنا كانت نشأة حركة فيما بعد عُرفت بحركة الاستشراق[(٢)]، وقد ولدت أصلاً بسبب حيرة الرجل الغربي تجاه العالم العربي [(٣)] وإحساسه الداخلي بالرغبة في مقاومة التوسع الإسلامي[(٤)] الذي عبر إلى أوربا يوما ما، وسيطر على جزء كبير منها. وعلى الرغم من ذلك فقد ظل الشرق بكلّ ما فيه مجهولاً للعقل الأوربي لزمن طويل ولأسباب كثيرة[(٥)] وعديدة لا مجال لذكرها.

ومع ذلك كله فالغرب لم يسكت بل أ خذ يسعى إلى اكتشاف الشرق ومعرفة احوال الشعوب ومعرفة علومها وآدابها، وأخذت تنتشر في الغرب معلومات صادقة وخاطئة إشباعاً لظمأ فكر الرجل الغربي الأوربي، وقد سد هذا الفراغ الأدب الترفيهي الذي كان له دوره في بعث همم الاستشراق وحماسة أصحابه وقد أدّى تزايد

---

(١) ينظر: ورقة من تاريخ الاستشراق الالماني (بحث): محمد علي حثيثو (مجلة فكر وفنّ) ع٨ ص٤٤، ١٩٦٦.

(٢) ينظر: العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب: يوهان فك. المقدمة: لمحمد يوسف موسى.

(٣) الحضارة العربية: جاك رسل: (المقدمة).

(٤) ينظر: الفكر العربي المعاصر: انور الجندي: ٢٧٣.

(٥) ينظر: الحضارة الإسلامية: خدا بخش: ٣٧-٣٩.

الاتصالات عقب حروب الأندلس واستعادة صقلية وإقامة دول لاتينية في الشرق، إلى ان تصبح المعلومات الأكثر تفصيلاً والأكثر دقة ضرورية جداً، وذلك من دون إغفال للأحكام المجملة عن الإسلام من حيث هو دين ، أو للروايات الخيالية التي نقلها الأدب الترفيهي الواسع الانتشار [١]، والذي أثار اهتماماً بالغاً بسوبب طرافته وغرابته.

أمّ ا فيما يخص الدوافع التاريخية لنشوء الاستشراق، فقد كانت العلاقة بين الشرق والغرب عبر التاريخ تأخذ اتجاهات مختلفة بين لقاء وعداء وهدم وبناء، وحاول كل منهما السيطرة على الاخر، وكان صراعاً متواصلاً ما كاد يخمد مرة إلاّ وتأججت ناره، ولاسيما بعد ظهور الإسلام وارتقاء المسلمين [٢] فلم يعد صراعاً فكرياً بل صراعاً بالسلاح بعد ما غدا الإسلام ذا مكانة واثقة في العالم وفي التاريخ وأحدث فيه ما أحدثه[٣] وأثر في حركته تأثيراً عظيماً[٤] .

ولا يمكن انكار نشوء الاستشراق في أحضان الأحداث التاريخية والوا قع التاريخي لحياة البلدان العربية والغربية على السواء . ولعلّه أحسّ البعض بمرارة سيطرة العرب وأراد إنكار فضل حضارتهم على الغرب فأخذوا يشيدون بحضارة اليونان والرومان [٥]. ولا أدلّ على تلك الأحداث سيطرة العرب على بلاد الأندلس وتأسيس إمبراطورية عظيمة بسياستها و حجمها وحضارتها ظلت قرون اً طويلة

---

(١) ينظر: صورة العالم الإسلامي في أوربا: م. رودنسون: ٥٧.

(٢) ينظر: فلسفة الاستشراق: ...: ٤٣.

(٣) ينظر: ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين: ابو الحسن البدوي: ٨٩- ١١١.

(٤) ينظر: الإسلام وحركة التاريخ: انور الجندي: ٤٢٧.

(٥) ينظر : المستشرقون والحضارة الإسلامية : مبروك السوسي (بحث) مجلة مرآة الساحل نمرة ٢٢ ص ٧، ١٩٧٠.

بتير ظلمة ا لعالم الغربي الكه نوتي الذي كان قابعاً تحت نير الكنائس الكاثوليكية والكاتدرائيات المسيحية.

ولا يقل الدافع الاقتصادي شأناً عن تلك الدوافع في نشوء حركة الاستشراق الغربي، بسبب حاجة الإنسان المادية لاستكمال سبل العيش والحياة، وامام نضوب مصادر العيش لا يملك الإنسان إلا البطش واللجوء إلى أساليب السلب والنهب والسيطرة والاغتصاب، أما بالحرب واما بـقطع الطرق والتلصص والقرصنة، وما رحلات التجارة عبر العالم إلاّ وجهاً من تلك الوجوه الاستكشافية لتحقيق مآرب الاستشراق، والشرق العرب ي أرحب الأراضي وأخصبها لاستقبال واحتضان تلك الأهواء والنوازع والأطماع لذا تشبث ذلك الغربي وجعل الشرق محط أنظاره فطلب فيه التجارة الرابحة وتحقيق النفع المادي من الشعوب الشرقية [١]. وكان امرا داعياً وأكيداً لتعلم لغات الشرق وآدابه وشرعوا في تأسيس المعاهد العلمية والجمعيات ونشر الكتب وتصديرها إلى الشرق اذ رأوا فيه رواجاً لنهضتهم الفكرية والثقافية.

ونتواصل مع هذه الدوافع أو تنبثق منها الدوافع الفكرية (الإيديولوجية) في إشاعة الفكر الغربي فضلا عن لغات الشرق وآدابه– كما أسلفنا– فكان إلى أن ينشأ الصراع الفكري من اجل تثبيت افكار معينة أو اهداف ثقافية وغزو الفكر العربي أو الفكر الشرقي وجعله الاثبت والاقوم والاصح، ولا نرى في ذلك أنّه نشأ مصادفةً أو بصورة اعتباطية "بل نشأ حسب خطة موضوعة"[٢] فكان الزحف الغربي إلى الشرق لمعرفة آثاره ومحاربة أفكاره وثقافاته، وكان يرمي إلى إضعاف الشرق عامة والعالم الإسلامي خاصة لاقتلاعه من جذوره وإزالته من الوجود، و " تلك حقيقة لامراء فيها، ولم يخف على الغرب انه من غير المستطاع انتزاع العواطف من أفئدة الناس،

---

(١) ينظر: فلسفة الاستشراق ...: ٤٥– ٤٦.

(٢) التصوف عند المستشرقين: أحمد الشرباصي: ٧

وليس من الممكن استئصالها بحملة عسكرية أو إنشاء محكمة تفتيش أندلسية جديدة لمحاربة آراء الناس ولغاتهم وضمائرهم وعلاقاتهم، فالمسألة كلها فكرية وعملية، ومحاربتها يجب أنْ تكون على أسلوب نشأتها: ثقافة وغزو فكري، من اجل هذا نشأ الاستشراق في بلاد الغرب، واخذ جماعة من الغربيين يعكفون على لغات الشرق وتاريخه ودينه دراسةً واستذكاراً وحفظاً وتغلغلاً في البحث والتنقيب، لينفذوا من وراء ذلك إلى الوصول إلى الغاية التي يعملون من اجلها"[١].

ولا تبتعد عن تلك الدوافع – فيما تقدم – الدوافع الدينية التي كثيراً ما تكون دافعة صاحبها إلى طلب العلا وبلوغ الغايات السامية وهي التي ترسم معالم حياته وتتحكم في تصرفاته وإذا كان الفلاسفة وعلماء الاجتماع لم يحددوا بعد دور الدين في التحولات التاريخية تحديداً كاملاً، فمن المؤكّد أنْ يكون للدوافع الدينية دورٌ لا يقلّ شأواً، بل نراه خطيراً في نشأة الاستشراق وميلاد فلسفته واتجاهاته[٢].

ونعود في القول إلى مجيء الإسلام وإخراج الناس من الظلمات إلى النور، من جور البشر وظلمه إلى إقامة صروح للعدالة والمساواة وإبلاغ الحقوق أهلها، وإشاعة روح التسامح ونبذ كلّ تعصب قبلي أو فردي. الأمر الذي أذهل عقول الغرب ممن لهم فكر قويم إزاء ما يرى من فعل الإسلام في محبيه ومعتنقيه، فتوافدوا ينهلون من معاهد الإسلام ليفيدوا ويعلموا الآخرين أمثال "سكوت وبيكون" وغيرهم، وما كان لليهود والنصارى من سبل أُخَر إلاّ أنْ يقبلوا على تعلّم لغة العرب والمسلمين ومعرفة عقيدة هذا الدين الجديد الذي ساد به أهله الأرض شرقيها وغربها، هذا وقد ظلّ ت

(١) المستشرقون والاسلام: حسين الهرّاوي: ١١– ١٢.

(٢) ينظر: فلسفة الاستشراق....: ٤٨.

اللغة العربية لوقت طويل لغة علم وثقافة وفلسفة وسبيلاً وحيداً للنهوض والازدهار، وكانت اسرلهم طريق لفهم تعاليم الديانات السماوية الأُخَر[١].

حتى نرى أن هناك من يُ رج ع فضل دراسة اللغات الشرقية إلى دور الارساليات التبشيرية الموفدة إلى البلاد الإسلامية أو الشرقية الذين حملوا معهم تلك اللغات عند رجوعهم إلى بلادهم، لاسيما المجادلة في العلوم والآداب كان ضمن اختصاص الاكيوس أي "الرهبان"، وهم الذين قبضوا على ناحية العلوم والآداب ولغات الشرق واختصوا بها ومنعوها الجمهور من تعلمها[٢].

وما اتجاه هؤلاء نحو تعلم العربية إلا لأنها أصبحت لغة العلم والفلسفة، ولابد لهؤلاء الرهبان من معرفتها للدفاع عن عقيدتهم ومنع انتشار الإسلام الذي بدأ يزحف على معاقل النصارى ويطرق أبوابها . ومن هنا فكرت البابوي ة في روما بمواجهة الزحف الإسلامي بالتبشير المسيحي في البلاد الإسلامية نفسها، واستعادة ما يمكن استعادته، "وحين نسأل التاريخ عن حركة الاستشراق والتبشير كيف نشأت؟ سيلقانا جوابه الصريح بأنها قامت أول ما قامت في رعاية الكنيسة الكاثولوكية للإشراف المباشر من كبار أحبارها"[٣]، فضلاً عما خلّفته الحروب الصليبية في نفوس رعاياها من آثار مرة عميقة، وجاءت حركة الإصلاح الديني المسيحي، مما ولّد الشعور عند المسيحيين لإعادة النظر في شرح كتبهم- كاثوليك وبروتستانت- لذا اتجهوا إلى الدراسات العبرانية، وهذه أدت بهم إلى الدراسات العربية فالإسلامية، لان الأخيرة كانت ضروريةً لفهم الأولى، لاسيما ما يتعلق بالجانب اللغوي [٤] فضلا عن رغبة

---

[١] ينظر: فلسفة الاستشراق ....: ٤٨.

[٢] ينظر: تاريخ دراسة اللغة العربية في أوربا يوسف جبرا: ٧.

[٣] تراثنا بين ماض وحاضر: عائشة عبد الرحمن: ٥٢.

[٤] ينظر: فلسفة الاستشراق ...: ٤٩.

المسيحيين في التبشير فاقبلوا على دينهم ليتسنّى لهم إعداد الدعاة وإرسالهم إلى بلاد المسلمين[١].

ومن الدوافع الداعية للاستشراق الدوافع العلمية وهي ذات شأن عظيم في حركة الاستشراق ونشأته، إذ يُعدّ العالم العربي كنزاً حضارياً لانظير له في بقاع الأرض على الإطلاق، ففيه قامت الحضارات، وشيدت صروح المعارف الانسانية، وولدت لغات وفلسفات وعلوم وفنون، ونزلت شرائع الأديان السماوية . وأثارت هذه كلها حفيظة الغرب للإقبال على الشرق بشغف، والنهل من علومه ومعارفه، وأدركوا ان لابد من دراسة علوم الشرق اذا ما أرادوا النهوض لبلادهم وبناء حضارة لهم- وان كان الباعث في بداية الأمر باعثاً دينياً وحربياً في القرون الوسطى- ثم تحول بعد ذلك إلى أغراض علمية هدفها كشف ما تكنّه العلوم والفنون الشرقية من كنوز ثمينة، وبتقدم هذه الدراسات اتصل حبل المودة بين الشرق والغرب وتوثقت العلاقات العلمية بين الدول الشرقية والغربية، وكان للمستشرقين فضل في تنبيه الأفكار بمؤلفاتهم إلى إدراك الحقيقة الخالدة التي طالما أنكرها الغربيون، وهي أنّ المدنية الأوربية الحديثة مبعثها الشرق وعلومه وحضارته وفلسفته"[٢].

وبدأت إرساليات العلم تدب إلى العالم الشرقي الإسلامي- العربي خاصة- والتأثّر بمناهجه العلمية والفلسفية والفكرية في استنباط الحقائق، ومنهجيتهم في البحث والاستقصاء والتجريب والملاحظة والقياس . فأفادت منها أوربا كثيراً لاسيما بعد عودتهم إلى بلدانهم إذ كانوا شعلة علمية تنير غياهب الجهل وأخذت تنشر العلوم والفلسفات والآداب والحقائق، فدفعت بشعوبها إلى الأمام خطوات جبارة لا يمكن

---

[١] ينظر: الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي: محمد البهي: ٥٣٣.

[٢] تاريخ دراسة اللغة العربية بأوربا: يوسف جبرا: ٥٢.

التغاضي عنها عند النظر في تطور العلم في العالم وآثارها في النهضة الأوربية المعروفة والتي أثرّت من ثمَّ في العالم بأسره.

ولا نعدم أن يثير سحر الشرق بما فيه من الطبيعة والموقع الجغرافي وكنوز الأرض والعقول على السواء، أن يثير ذلك كله حفيظة الغرب ويؤصل في نفوسهم طمع الغلبة والسيطرة على الشرق معرفياً وحضارياً وأرضاً وموقعاً، فتنشأ عندئذ الدوافع الاستعمارية البحتة والمحضة إزاء ذلك السحر بكلّ أشكاله وأصنافه، ويمكن القول إنّ حركة الاستشراق قامت في أول الأمر على أكتاف المبشرين ثم اتصلت بالاستعمار [1].

ومن الجلي "أنّ! الاستشراق لم يبق محصوراً في دائرة الانتفاع بعلوم العرب ومدنية الشرق،وإنما خرج عنها إلى أغراض تجارية أو استعمارية أو دينية، فأقبلت الأمم الأوربية القوية بحكم هذه الدوافع تتنافس في تعرف الشرق وارتياد أقطاره وكشف أثاره وفتح كنوزه، وإحياء أدبه وطبع كتبه وإبراز فنّه، ثم صار الاستشراق فناً قائماً بنفسه، يُطلب به الوقوف على لغات الشرق- ميتها وحيها- والاطلاع المباشر على آدابها وفنونها، وفي سبيل ذلك أسسّوا المطابع وانشأوا المكتبات وألفّوا الجمعيات وأقاموا المؤتمرات، وأصدروا المجلات، وجمعوا المخطوطات، ونشروا نفائس الكتب وعلقّوا عليها وذّيولها بالفهارس المختلفة في الأسماء والموضوعات والأمكنة، ثم كتبوا البحوث القيمة في تحقيق الألفاظ وتحرير الأصول وتصحيح الأخطاء وكشف المجهول على الأسلوب العلمي الصحيح، والمنهاج المنطقي الحديث، فكانوا في ذلك قدوة لمعلمي اللغة ومؤرخي الادب من العرب في تحضير المادة وتنظيم البحث وتوخّي الدقة وتحرّي الصواب" [2].

عناية الاستشراق بالتراث العربي

---

[1] ينظر: الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي: محمد البهي: ٥٣٣.

[2] تاريخ الأدب العربي: احمد حسن الزيات: ٥١٣- ٥١٤.

لاشك أن المو طن الأصلي للسلالات البشرية الحضارية موطن بلاد العرب منذ آلاف السنين، اذ بزغ فجر الحض ارة الإنسانية بأسرها منذ خمسة آلاف سنة أو اكثر من ذلك في وادي الرافدين ووادي النيل، وحدث أن اندفعت سلالات عديدة من الشعوب نحو الشمال بين الحين والحين الاخر ووقعت المصادمات التي لابدّ منها، وتعاقبت الثقافات والحضارات، و أخذ بعضها من البعض الاخر وتلاق حت الثقافة اليونانية بثقافة الشرق لاسيما ب ثقافة مصر فكان لها أثرها الواضح في الثقافة اللاتينية، وامتد أثرها إلى النهضة الأوربية في العصر الحديث.

فالثقافة الإنسانية ذات موارد متعددة بين شرقية وغربية، يغذي بعضها البعض الآخر ويرتشف من منابعها وتحرص الحضارات المختلفة على تعرّف أمجاد الماضي والأخذ عنها بصرف النظر عن أصولها ومصادرها(١).

وبعد مجيء الاسلام والدعوة إلى العلم وتعلم ما جاء في القرآن الكريم امتثالا لقوله تعالى: ﴿ ✂︎🙰🙰🕭⧅❷♦🕮▫🖃ⴰ🙰🙰ↂ⇔🖹🖅 ❻♦🖃■ⴰ🖮⍓ ✂︎🙰✎⅄🕭ⴰ❽ ❀⍓🖬■🖃♦ ﴾(٢) وإتباعاً للأمر المحمدي "طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة". إذ قامت حضارة عربية إسلامية راقية جذبت إليها عقول الغرب وأنظارهم فراحوا يتهافتون على الشرق للنهل من تراثه وثقافاته وحضارته.

وكان لانفتاح الفكر العربي إزاء الحضارات والثقافات بلا تزّمت أو تعصّب أو ضيق نظر، العامل الأكبر في ازدهار الحضارة العربية الإسلامية ازدهاراً شاملاً

---

(١) ينظر: في الفلسفة الإسلامية: إبراهيم بيومي مذكور: ٧.

(٢) سورة العلق: الآية ١.

وراءاً أضاء العالم في العصر الوسيط، والذي لو رُجع إليه وجُعل منهجاً ومبدأً لكانت للعرب مكانتهم في الفكر الإنساني حاضراً ومستقبلاً[١].

وبعد التقاء شعوب الغرب المتخلّفة بالعرب وتعلّمت منهم وتحضّرت في ظلالهم وتلقّت العلوم على أيدي معلميهم ومؤدبيّهم، ظهرت حركة الاستشراق التي استهدفت أولاً وقبل كل شيء دراسة حياتهم وما يتعلق بهم من دين وتراث وعلوم وفنون وحضارة وأدب . ثم شرعت تبحث في ثقافات وتراث الأمم الأُخَر وتأثروا بها تأثراً كبيراً ثم بدأوا يدرسون تراث الأديان الثلاثة، واشتدت عنايتهم بتراث فارس واليونان والرومان بل تراث مصر والهند والصين، وشملت دراستها منطقة الشرق بأسرها وكما أظهره مؤتمر الاستشراق الأول في سنة ١٨٧٣ حتى مؤتمره الأخير في سنة ١٩٧١. وهو هيأة علمية متشعبة الأطراف متعددة الجوانب تُعنى بالحضارات الشرقية في تاريخها الطويل: القديم والمتوسط والحديث والمعاصر، وتعالج المظاهر المختلفة لتلك الحضارات من دين ومعتقدات وعلم وفلسفة وأدب ولغة وفن وآثار وتتبع تطور اللغات الشرقية كالمصرية والفينقية والحبشية والآرامية والسريانية والسنسكريتية والصينية، ولغات أُخَر كالأردية والفارسية والتركية، وتمنح العربية قسطاً غير قليل من العناية، وتكشف عن أصول الفلك والتنجيم والسحر والشعوذة، وتتعمق في دراسة الحفريات والكشوف الأثرية المختلفة[٢].

وعلى الرغم من هذا الاهتمام بدراسة تراث الشعوب فقد نال التراث العربي الإسلامي القسط الأوفر من تلك الدراسات الاستشراقية، لان الثقافة العربية تعبير عن الوجه الأساسي لعصر النهضة، إذ كانت العربية الرابط الأساسي بين الحضارة القديمة والثقافة الحديثة، وعلى مدى خمسمائة عام منذ سنة ٧٠٠- ١٢٠٠ ميلادية

---

(١) ينظر: دور العرب في تكوين الفكر الاوربي: عبدالرحمن بدوي: ١١٣- ١١٤.

(٢) ينظر : مؤتمر المستشرقين في دور انعقاده الثامن والعشرين مجلة الفكر المعاصر يوليو ١٩٧١م، إبراهيم بيومي مذكور.

إذ سيطر العرب والإسلام بقوته وعلمه وتفوقه الحضاري، وقد أسهمت الحضارة العربية بنصيب ملموس وخلاق في الثقافة العالمية[١].

ومن بين مجالات التراث العربي الذي عني المستشرقون بدراسته القرآن الكريم والدين الإسلامي والحديث النبوي الشريف وحياة الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم) والفقه الإسلامي والفلسفة والحضارة العربية الإسلامية وعلوم العرب الطبيعية والفنون العربية الإسلامية وعلوم العرب الإنسانية واللغة العربية والأدب العربي المعاصر والقديم.

والذي يعنينا من كل تلك الاهتمامات والدراسات، ما يتعلق بدراسة الأدب العربي القديم وتحديداً الشعر الجاهلي- موضوع دراستنا- الذي ظلّ يشكل مشكلة رئيسة لمن يتصدى له بالدراسة، اذ كان له الدور البالغ في حياة العرب قبل الإسلام وبعد الإسلام "حتماً"، وان إهماله في البحث إهمال لجانب مهمّ في حياة العرب ومعرفتهم معرفة صحيحة، ومن ثمَّ فالأدب العربي- شعراً أم نثراً- يمثل محوراً رئيساً في الحضارة العربية التي أثرت في جميع الحضارات والثقافات مما يدل على أهمية هذا الأدب للفكر العالمي عامة، والفكر الأوربي خاصّة.

وان كانت أعظم مآثر الحضارة العربية في الحفل الروحي قد أفرغت في اللغة، فأن أسمىَ منجزاتها بعد القرآن هو الشعر في نظر العرب، والذي بدأ عصره الذهبي في القرن السادس الميلادي ، إذ أصبح الشعراء ينظمون بلغة شعرية واحدة وبناء فني موحَّد للقصيدة الشعرية التي ينظمون فيها موضوعاتهم وأفكارهم، وقد أُلتزِمت هذه القواعد الشعرية التزاماً صارماً حتى أواخر العهد

---

[١] ينظر: حضارة بابل وآشور. غوستاف لوبون (المقدمة).

الأموي عندما وضعها دعاة الانشقاق في ظلّ الخلافة العباسية موضع الشك[١].

وظهرت أسماء لامعة للكثير من المستشرقين ممن قاموا بدراسة الأدب العربي والتعرض لتأريخه بالدراسة وللشعر العربي موضع دراستنا . ومن هؤ لاء ما قدمه بروكلمان في كتابة "تاريخ الأدب العربي" سنة ١٨٩٨م الذي يُعدّ خير كتاب جامع عن الأدب العربي . وكتاب نيكلسو ن "تاريخ العرب الأدبي ". فضلا عن أسماء مستشرقين آخرين عنوا بالأدب الجاهلي ودراسة المعلقات التي تعد بحق قمةً من روائع[٢] الأدب العربي، من هؤلاء: نولدكه وبلاشير وبروكلمان وهناك من درس ذلك الأدب وبحث فيه لاسيما الشعر الجاهلي لكنه أنكر أصالة ذلك الأدب الجاهلي عامة وإنتاجه الشعري خاصة ومذهباته بوجه أخص[٣]، أمثال مرجليوث وليال ودلافيدا.

هذا فضلاً عمّا قام به قسم آخر من المستشرقين بتحقيق كتب التراث العربي والمخطوطات العربية، وهي كثيرة جداً تمثل بحق جهد هؤلاء المستشرقين وعنايتهم الفائقة بالتراث العربي.

---

[١] ينظر: الإسلام والعرب: روم لاندو: ٢٩٣- ٢٩٤.

[٢] ينظر: محاضرات في الأدب: عبد الحميد المسلوت: ٢٠١، ٢٩٣.

[٣] ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ناصر الدين الأسد: ٣٥٢، ٣٧٦.

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجامعة الإسلامية/ بغداد
كلية الآداب



دراسـات المستشـرقين للشـعر الجاهلي

(دراسة تحليلية نقدية)

نظرية مرجليـوث وآراء المستشـرقين والنـقـاد العــرب فيـــها والوحـــدة الموضوعيـــة والخيــال والأنــواع الأدبية

أطروحة تقدم بها

أكرم عبد الله محمد العوسجي

إلى مجلس كلية الآداب في الجامعة الإسلامية- بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في قسم اللغة العربية
تخصص (أدب جاهلي)

بإشراف أ. م. د. إيمان كمال مصطفى المهداوي

١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م

توطئة

لقد أغنى الشعر العربي القديم أمة العرب بموروث ثقافي وحضاري، لا تلبسه الأيام خلق أسمالها مهما تطاول به الزمن وتناوحت عليه الأعصر والدهور برياحها او بتقلبات حدثاتها . شعر ما فتيء البحث العلمي يكفّ عن تدارسه وسبر اغوار له لا تتكشف مهما طال زمن البحث به ا، وتعددت اصناف باحثيه ودارسيه، وطرائق بحثهم فيه وما يولونه من العناية في أصوله وأسسه، ولن يقف بحث عنده ليقول لنا عنه دارسٌ ما، إنه انتهى البحث وتمكنت الدراسة مه واقفلت عليه العقول واغلقت صفحات كتاباتها وجفّ حبر يراعاتها.

فكيف لا يكون هكذا شعر وهكذا موروث وهكذا ثقافة، مدعيات أمام الحركات الثقافية وأمام لهفات النفوس الظماء لمعرفة أسرار ذلك التراث الخالد . لذا جاءت تصديات العلماء والباحثين من الغرب- لاسيما المستشرقين مسند هذه الدراسة أو الأطروحة- لهذا التراث بالدراسة والتنقيب في اصول الشعر العربي والقصيدة العر بيءة ومباعث نشأته وانتظامه باوزان ثابتة وبناءات فنية احكمت شكل قصائده لتكون واحدة بين شعراء العصور- قديمها وحدثيها- أعني ما يخصّ الأوزان بالذات- فضلاً عن ذلك الترابط الموضوعي بين أجزاء القصيدة الواحدة ومقاطعها، وكيفية إعمال الشاعر خياله وإضفاء مسحة فنّه وبراع ته بل تجربته الشعرية ليُنقل لنا عنه شعراً موحّداً خلدته الأيام والسنون وحملته إلينا رياح الفكر العربي محفوظاً من دنس كلّ فكرٍ محموم يحاول النيل من هذا الكمّ الهائل الذي حفظته صدور

الرجال وتناقلته السن الحفظة والرواة وعلماء اللغة والشعر ونقاده، الأمر الذي أ ثار حفيظة رجال من الغرب أسموا المستشرقون، محاولة منهم في توجيه السهام إليه لنفيه أو الشك في صحته، أو ما كان من الرأي السليم والموقف الايجابي إزاء موروثنا وحضارتنا.

ونحاول في هذا الفصل التعرض لآراء هؤلاء المستشرقين الدارسين بعرضها على حقيقة أمرها وقائليها م ن دون أن نعمل أقلامنا في آرائهم، ردّاً أم قبولاً على وفق ما رُسم في خطة البحثية لهذه الرسالة والسبيل العلمي للدراسة.

المبحث الأول

آراء المستشرق الألماني ايفالد فاجنر

يقدم المستشرق الألماني ايفالد فاجنر في كتابه "أُسس الشعر العربي الكلاسيكي- الشعر العربي القديم" عروضاً عن الشعر العربي القديم حاول فيها تقديم تصور شامل لبعض القضايا التي تخص الشعر العربي مبرراً فيها وجهة نظره بشأن القضايا المطروحة في كتابه- المشار إليه- فضلاً عن رفده بآراء مستشرقين آخرين . مع ملاحظة أنه يثبت آراء الآخرين من المستشرقين من دون أية محاججة أو نقد لما يجيء فيها من نظرات أدبية لهؤلاء المستشرقين عن قضايا تهم الشعر العربي القديم، ولكأني به يعرضها بما يوحي تسليمه لتلك الآراء.

والملاحظ في كتابه أيضاً أنه لا يهدف إلى وضع مؤلف شامل في مراحل الأدب العربي يستقضي فيه جميع الشعراء والناشرين والكتّاب، وكل أشكال الإبداع في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث . بل هو عرض لبعض القضايا والظواهر التي رأى أن يتوقف عندها ويدلي بدلوه.

هذا ويلاحظ- أيضاً- في عرضه أنّه يتسم بخصوصيات معينة، منها:

١- أن يسير التاريخ وفق ترتيب زمني محدد.

٢- أن يتتبع بعض الأنساق الشكلية والمضمونية في الشعر خاصة.

٣- أن يرصد تطورها عبر مراحل زمنية ممتدة.

٤- تغليب الموضوعية والحياد ما أمكن عند معالجة القضايا المطروحة للمناقشة.

٥- عدم الاكتفاء بآراء المستشرقين.

٦- الأخذ بآراء النقاد العرب القدامى والمحدثين بنظر الاعتبار.

وذلك ما يوضح خطّ هذا المستشرق في تحوّ له عن نهج كثير من المستشرقين، ومعرفة واسعة بأهم ما ألف من دراسات جادة وأكيدة عن الشعر العربي

وأُصوله. ونرى ذلك جلياً في ما يطرحه من آراء حول الشعر العربي وروايته ونشأته ولغته وبنيته، وكل ما يتعلق أو يتداخل معه في شأن الشعر. من ذلك ما نقرأ له رأيه في: **تاريخ البحث والوضع البحثي** *: وأول ما يستهله بكلمة للمستشرق الاسكتلندي السير وليم موير "ت ١٩٠٥م" عن سحر الشعر العربي المبكر، اذ يقول: "ثمة سحرٍ لا يوصف يحيط بشعر العرب المبكر فإذا أنعمت النظر في الإبداعات الرائعة لعبقريتهم مع هذه القصائد القديمة، فانك تحيا كما لو كانت حياة جديدة . فالمدن والحدائق والقرى وأثر الحقول أيضاً تترك بعيدة عن النظر، وتدخل في مناخ الصحراء الحار، وتطرح الشباك وأعراف المجتمع المستقر جانباً، وتتجول مع الشاعر عبر الفضاء المتغير للطبيعة بكل نقائها وبساطتها وحريتها".

وأردَفها بشيء من كلام للمستشرق الألماني تيودور نولدكه "ت ١٩٣١م" اذ يقول: "يبدو محل خلافٍ اذا ما كانت المتعة الجمالية التي تمنحها دراسة الشعر العربي القديم جدي رة بالمجهود الكبير الذي يجب أن يبذل لفهم تقريبي لمثل هذا الشعر".

فهو متحفظ في تع بيره عن القيمة الفنية للشعر العربي قياساً على معايير غربية. ثم يبدأ حديثه عن الشعر العربي الكلاسيكي الذي يجده قمة ثقافة العرب منذ القدم وانه يمثل قمة الإبداع الفني لديهم، أما ا لفنون الأدبية والتشكيلية من رسم أو مسرح أو نثر أو عمارة فأنها لم تكن لتلقى الاستحسان الذي يلاقيه الشعر دائماً، لذلك قالوا عُدّ الشعر دائماً الابداع العربي المحض.

ويشير إلى تأخّر الأوربيين في فهم الشعر العربي إلى ما بعد عصر النهضة الذي أفضى إلى توجه متحمس إلى الشرق لاسيما بعد ترجمة السير وليم جونز (١٧٤٦– ١٧٩٤م) للمعلقات . ثم ظهرت مترجمات للشعر العربي منذ منتصف

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٩–٣٤.

القرن التاسع عشر لفريد ريش روكرت (١٧٨٨- ١٨٦٦) الذي استطاع أن ينقل جوهر فن الشعر الشرقي بادراك حدسي وسيطرة لغوية متفردة إلى اللغة الالمانية.

وقد أثرت كتابات "هامر" لرسم صورة مجملة للشعر العربي الذي اسهم إلى حدٍ كبير في ذيوع شعر شرقي، التي كان لها أثرها في كتاب "الفرت" و "فوك" اذ أحدثت زلزالاً في تحول كامل للمنهج وأن يفهم الشعر العربي فهماً صحيحاً ودراسة اللغة العربية دراسة لغوية دقيقة، وما أثار في نفسه من تحمس في رده على سؤال : ما قيمة الشعر لدى العرب؟ قائلاً: "... إنه عماد الثقافة وأبّهة المجد للشعب كله وانه إكليل نبل الخلق وعقد لآلئ من البهاء والجمال وبدونه تضيع الأحجار الكريمة للحكم، وتختفي نجوم السمو، ويتهدم صرح الفضل وتقفر آثار المجد، وتسقط أعمدة الشرف"[1].

اما المستشرق "نوريكه" فقد كان أكثر تحفظاً من "نولدكه" إذ أصدر حكماً أكثر شدة، اذ يقول : "بقدر ما يعد ذلك الشعر البدوي ممتعاً مثل كل شعر طبيعي آخر، ومهماً من جهة أخرى بوصفه المصدر الأساس للمادة اللغوية العربية القديمة الحقيقية، فان مضمونه بعيد عن رؤانا بل نستوحشه في الغالب، اذ لا نستطيع أن نتوصل إلى حكم موفق إلى حدّ ما حولها (أي حول القيمة الفنية) الا بعد دراسة طويلة لعقود، ومن ثمّ فإننا نتقفى أثر العرب حتى ذلك الحين".

إنّ الحاجة إلى فهم الشعر العربي كان يتطلب ترجمات دقيقة لنصوص ذلك الشعر لتظهر جماليته وفنيته لما يتمتع به الشعر العربي من خصوصيات فنية، لكن فاجنر يعترف بالحكم على بعض خصوصيات الشعر العربي حكماً سلبياً، اذ يفتقر الشعر العربي إلى السياق الفكري داخل القصيدة سواء منها القصائد الطوال أم القصار. لذلك كانت الحاجة أكثر للوقوف أكثر عند قصائد الشعر العربي لأنها عند

---

[1] حول الشعر وعلم الشعر عند العرب جوتا، ١٨٢٦.

"Ahlw Poes Poet"

الترجمة تضيع عبقرية الشاعر العربي في إمتاع السامع. هذا فضلاً عن ثمّ ة عائق آخر أمام المستشرقين ذلك ما يتعلق بصحة رواية الشعر الجاهلي وما يتعلق بتاريخ الأدب العربي وتقسيمه إلى مراحل وعصور أدبية.

ويطرح "فاجنر" فيما يتعلق بـ"**الأسباب الاجتماعية للشعر العربي القديم** "[*]: إذ يرى أن الشعر العربي القديم عربي في نشأته الأولى وتمتد أصوله إلى الحياة البدوية وليس هناك من سبب لافتراض تأثيرات غير عربية. أمّا ما ظهر من حضارة في بلاد الغساسنة والحيرة فأنها نشأت في وقت متأخر من زمن نشوء الشعر العربي القديم.

والشعر العربي يمثل حياة العرب المتبدية وأنه أهم مصدر لمعرفة حياة العرب البدو القديمة، وإن كانت هناك جوانب كثيرة لا يخبر الشعر عنها، من مثل عبادة الآلهة أو التجارة وتبادل السلع بين البدو والحضر، أو ما يتعلق بالحياة الأُسرية وتنشئة الأطفال. وفي الوجهة الأخرى يخبر الشعر بالكثير عن السير إلى المنزل والجمل والقنص والحرب والموت والثأر ومجلس الشورى ومآدب طعام الكرماء.

ويتأطر الشعر في جانب اجتماعي آخر وذلك عن طريق النسيب وذكر المرأة والتعلق بودها وخطبها سرّاً والولوج إلى خيمتها دون معرفة الآخرين، وكل ذلك يظهره الشعر ويوضح الحياة الاجتماعية بين الرجل- الشاعر- والمرأة المحبوبة العاشقة.

ويظن المستشرق "قاديه" أن القصائد من هكذا نوع أُنشئت في زمن انقلاب اجتماعي وقانوني إذ لا رابط بحكم تلك العلاقات، بينما القصائد التي تصور المرأة شريفة فأنها نشأت عن علاقات شرعية أمومية ويكون الحديث فيها عن أسرار ابوية.

---

[*] ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٦٣- ٧٢.

أما "فاجنر" فيرى ذلك غير ممكن اثباته قانونياً وبالدليل القاطع، إذ لم يكن انفصال المحبين مشكلة قانونية وانما استمرار في مشكلة عاطفية.

وتظهر أشياء مادية يحتويها الشعر ويذكرها الشعراء في شعرهم وذلك ما يتعلق بحياتهم اليومية أي أد وات الحضارة المادية من مثل ذكر السلاح والملابس والحلي والخيمة والسّروج وأدوات الطبخ والأطعمة.

ويقول "فاجنر" إزاء ذلك، ولكن لا ينبغي أن يتصور أن الحضارة المادية للبدو قائمة على أساس الشعر. وقد أشار إلى ذلك "جاكوب"[١] وآخرون.

ويذكر "فاجنر" أمراً آخر عن كلمة "شاعر" وماذا نعني، فهي في الأصل تعني العارف مثله مثل الكاهن متنبئ القبيلة، وأن هناك جن يُلهم الشاعر الأمر الذي أكسبه معرفة فوق البشرية مكانة مرموقة في القبيلة إذ يلجأ إليه في أمور كثيرة تهم القبيلة في السلم والحرب، ويُنظر إليه على أنه حكيم.

وكلما ازداد بروز الوظيفة الفنية للشعر إلى جانب الوظيفة السحرية ازدادت الحاجة إلى معارف إنسانية، إلى جانب الإلهام فوق الإنساني. لذا وجب على الشاعر امتلاك ناصية اللغة الشعرية المشتركة بين القبائل، وأن يكون عارفاً بأنساب العرب وتاريخها، فضلاً عن حفظه قصائد كثيرة لشعراء آخرين، حتى يكون ملمّاً بموضوعات الشعر وموازناته وثروته اللفظية، ويكتسب ذلك حينما يكون أولاً راوياً لشاعر آخر. وهذا كله يجعل من الشاعر في مقام سيد القبيلة. اما إذا كان الشاعر في الأساس سيد القبيلة، فان كل ذلك لا يزيده شهرةً.

وقد وصفت "ريناتا ياكوبي" هذا الأمر وصفاً حسناً للغاية: "الشعر العربي في جوهره محافظ، فهو يخدم ارث النظام القيمي والمعايير القانونية للأرستقراطية القبلية ويؤكد بذلك سيادته، وله بالنسبة للفرد – فضلاً عن ذلك – وظيفة ثابتة. فالشاعر

---

[١] ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٦٦.

يشكل عالم حياة البدو، ويهبها من خلال لغته شكلاً ملزماً من الناحية الجمالية. وفي المواقف المتأسلبة للنسب التي تركز على خب رة جمعية يكابد أزمة وجدانية، وي جد آخر الأمر إمكانية التغلب عليها . وفي ذلك يتحد مع هسامعه دون وعي، فيعيشان الصراعات نفسها وحلها. ويعرفان من خلال ذلك راحة وجدانية. وهكذا فشاعر القبيلة في اداء وظائفه قد وجه إلى مشاركة الجمهور وقبوله، فمعرفة الهوية التي يتيحها لهم يجب أن تطابق إحساسهم بالحياة ونظامهم القيمي"(١).

فتقول "ريناتا " إن الشعر العربي القديم يورث النظام القيمي للأرستقراطية القبيلية، فتظهر المحبوبة منعمة كثيراً بحليها لا تقوم بأعمال المنزل ولها خاد مات وأنها عريقة النسب وشريفة دائماً . ولا يمكن أن تنشأ فضائل الرجال التي مدحها الشاعر في نفسه أو في الآخرين الا في وسط ارستقراطي.

ونظراً لأن الشعراء وان لم يصدروا عن الأُرستقراطية، قد توافقوا مع إيديولوجيا لا يمكن أن تظهر إلاّ في الارستقراطية، فأنه لا يمكن أن يوصف الشعر العربي بأنه شعبي.

أمّا رأيه في "**لغة الشعر العربي القديم**"* : فيطرح فيه "فاجنر" نشوء لغة الشعر المتوحدة بتعبيراتها وصياغاتها الموحدة بين الشعراء وانها تعود إلى الف عام ما قبل عصر صدر الإسلام وأنها تنتمي إلى فرعين مختلفين من اللغات السامية، اللغ ة العربية الجنوبية (البيئية والمعيشية ...) واللغة العربية الشمالية، واللغة الجنوبية هي أقرب إلى السامية في اثيوبيا ولم تكن معروفة الا منذ وقت قصير من نقوش ليست

---

(1) Jacobi: Die Anfänge. Der arabisehen Gazalpoesie: Abü Du' aib al Hadali, Isl 61 (1984). 218- 250.

مقالة ريناتا: بدايات شعر الغزل: ابو ذؤيب الهذلي.

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٧٥ – ٨٠.

ذات محتوى شعري . أما اللغة الشمالية فلم يتبق منها الا آثار نقشية مكتوبة . ومن تلك النقوش تعود إلى الصفائية "اللغة الصفوية" حيث ترددت في الشعر العربي بضع موضوعات من تلك اللغة من مثل الحزن على الميت والشوق عند العثور على آثار اشخاص أقارب، والصيد[١] وغارات السلب.

وتشير النقوش في اللغة الشمالية من الناحية اللغوية إلى اختلافات شديدة فيما بينها ومع لغة الشعر العربي القديم . وهناك قبائل شمالية استخدمت الخط الآرامي وه م الأنباط الذين استخدموا النقوش التي اقتربت لغتها من لغة الشعراء وأشهر هذه النقوش نقش النمارة. وظهرت في الأردن وسوريا نقوش من القرن الرابع إلى السادس الميلادي مكتوبة بخط يقترب إلى الكتابة العربية منه إلى النبطية. وتبين أن الخط العربي قد تطور في زمن ما قبل الإسلام عن الخط النبطي . ويتناقض التنوع اللغوي الذي تظهره النقوش بشكل لافت للنظر مع التوحد النسبي للغة الشعر العربي القديم والقرآن.

ومن هنا يظهر السؤال حول العلاقة بين اللغات المنطوقة ولغة الشعر والقرآن[٢]. فلغة القرآن والشعر لغة تركيبية بصورة قوية تعبر نهاياتها الحركية عن الحالات الاعرابية، وهي سمة اللغة العربية في عصر ما قبل الاسلام وأنها تسقط في اللهجات الحديثة[٣]. أما قواعد الكتابة والاملاء فقد قامت على اللغة السائرة (العامية) الممثلة لنمط العربية الحديثة. أما لغة القرآن والشعر فهي اللغة ذات النمط العربي القديم التي ماتت في الحياة اليومية.

---

(1) M. Höfner: Die Beduinen in dea vor Islamism chen arabischen Inschriften. L'antica Societa beduina, Rom. 1959. 53- 68.

(2) W. Fischer u.o. Jastrow: Handbuch der arabischen Dialekte. Wiesbaden. 1980. 15.

(٣) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٧٦ – ٧٧.

وهذه الوجهة وجهة نظر فولرز، فيشر، فير، شبيتالر . أما الآخرون من مثل "نولدكه، فوك، بلاو " فوجهة نظرهم أن الاعراب نطق كاملاً في زمن الرسول (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) وأختفى زمن الفتوحات بتأثير الاعاجم.

ولكن بحوث "فيي ديم" W. Diem[1] حول اقدم قواعد للكتابة والاملاء في اللغة العربية أنها مشكلة لم يوجد لها حلّ.

ويتمخض عن ذلك كله ليست مسألة نشأة الشعر العربي فحسب، بل تظهر لنا مسألة نشوء الوزن الشعري . إذ يفترض أن أساس علم العروض العربي نشأ في لغة ذات إعراب وأنه أكثر فيها تأثيراً محافظاً . وتحدد الرواية العربية للشعر العربي زمناً للقصائد العربية الباقية قبل القرن الخامس الميلادي، وهي من جهة المضمون والوزن مكتملة البناء، وتشترط تطوراً لا تُحدد له مدة بسبب ضياع مصادر أدبية، وإذا ما حدد الفقدان العام للإعراب في زمن مبكر جداً فينتج عن ذلك ان تكون مرحلة تطور الشعر العربي قد وقعت في زمن بعيد جداً، ولا يمثل الشعر العربي الا نهاية ارث أبعد . وعلى النقيض من ذلك لو زحزحت المهمة النهائية للإعراب إلى زمن الفتوحات فان افتراض تاريخ بعيد طويل للشعر العربي أمر لم يعد ضرورياً.

وإذا توحدت القبائل جميعاً بلغة قريش- أي لغة مكة أساس لغة الشعراء - فهذا يعني انها لا بد أن تكون قد افادت من لهجات القبائل الآخر واصبحت لها مادة أو ثروة لغوية من المترادفات.

أما بخصوص التوحد فان البحث الغربي يرى التوحد في لهجة تقع اقرب إلى الشرق[2].

---

(1) Uniersuchungen zur frühen Geschichte der arabischen orthographie 111. Orientalia NS 50 (1981). 331 -383.

بحوث في التاريخ المبكر لقواعد الكتابة والاملاء العربية.

(2) K. Vollers: Volkssprache und sehrifsprache im alten Arabien, Stra Burg, 1906, 184.

ومن الملاحظ أن الامر يظل يتعلق مع لغة الشعراء العرب القدامى بلغة فتية مختلفة عن اللغة السائرة تعلو اللهجات، تلك اللغة كانت مفهومة متجاوزة حدود اللهجات ومنحت الشعراء أنفسهم بشكل متساوٍ مكانة اجتماعية مرموقة(١).

وكان الفهم الع ام لهذه اللغة وتوقيرها الأساس لأن يُ وحى القرآن بهذه اللغة أيضاً (٢). وهذا مما دعا اللغويين العرب إلى جعل لغة الشعراء أساس تقعيدهم النحوي، وهذا هو القاعدة التي لم تتغير إلى اليوم- على الأقل من الناحية النظرية- لعربية صحيحة.

وأنهم تزمتوا في أن لا يستشهدوا بشع ر الشعراء الذين لا ينطبق عليهم الرأي إلاّ على مضض(٣) ومن ثم لم يكونوا مشهورين، وهذا ما جعل صورة لغة الشعراء تبدو أكثر توحداً.

اللغة الدارجة ولغة الكتابة.

Rabin: Ancient West – Arabian, London, 1951. 3.

اللهجات العربية القديمة.

F. Altheim u.R. Stiel Die Araber in Der Alten Welt, 11, Berlin, 1965, 357– 369.

(1) W. Diem: Hochsprache and Dialekt im Arabischen. Wiesbaden. 1974.

(اللغة العظمى واللهجة في العربية).

(٢) رأي فولرز أن القرآن قد أوحى بادئ الأمر باللهجة المكية ثم نقحه اللغويون وفق نموذج لغة الشعراء، وعلى العكس من ذلك رأي نولدكه.

Th. Noldeka: Neue Beiträge zur semitischen Sprachwissensschaft. StraBburg, 1910, 1-5.

(اسهامات جديدة في فقه اللغات السامية).

(3) Grun AD uad 96: GAZLL 168-169. WZKM 51. (1948). 830105. 249-349.

وهو مختصر يقصد به مقال جرنبلوم: "أبو داود الأيادي" في مجلة: تاريخ التراث العربي.

وكان من بين الآراء التي طرحها رأياً في : "**الشكل في الشعر العربي** "*: إذ يرى أن للغة الشعرية سمة تميزها من اللغة النثرية، في أنها تقوم على العروض الوزن والقافية، وكلاهما لا يتغيران داخل القصيدة ويقدّمان لها في وحدة شكلية مكتملة.

أما القصائد ذات القافية والعروض المتغيرين فهي تطّور خاص متأخر . ولذا فإننا لا نستطيع بأي شكل من الأشكال أن نعيد إنشاءها إلاّ على نحو نمطي، وإنّ شواهد الأنماط المبكرة من جهة التطور التاريخي – في الغالب – متأخرة كثيراً في التاريخ الموضوعي لها، فضلاً عن عدم صحتها وأنّها تعود إلى مصادر منتحلة. بيد أن الاختلافات لا يمكن أن تكون قد صُنعت إلاّ وفق نماذج موجودة في إرث حقيقي.

ويتطابق رأي البحث الأوربي في التنوع في الأوزان مع آراء العرب القدامى، في أنه قد تطور عن الرجز والرجز تطور عن السجع(١).

وقد نشأ وزن الرجز عند تثبيت تتابع المقاطع قد تكون وفق نموذج لقواعد سجع مشهورة لها بنية الرجز بشكل عروضي . والرجز في رأي "جولد تسيهر"(٢) في الأساس ليس إلاّ سجعاً منظماً إيقاعياً. ويدلل على نشأة الرجز من السجع أيضاً أن بيت الرجز ليس مثل الأوزان الأُخر، يتكون من شطرين لا يكون مقفى منهما إلاّ الشطر الثاني، بل من أبيات قصيدة ذات تفعيلتين– ثلاث تفعيلات، كلّ منها مقفاة النهاية وبذلك يتطابق بيت الرجز في طوله تقريباً مع الإيقاع الكلامي للسجع. وهناك علماء غرب متأخرون يعدون السجع من النثر لصعوبة الفصل بينهما في عصر ما قبل الإسلام، مدللين على ذلك لو لم يكن متداخلاً معه لما كان أعداء النبي محمد

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٨٣–١٠٧.
(١) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٨٣– ٨٤.
(٢) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٨٦.

"صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم" ليعدوه أو يصفوه بأنه شاعر[١] بسبب نهايات الآيات المشابهة للسجع[٢].

وان السجع ك ان بداية الأمر ذا مضمون سحري طقسي في أقوال سحرة ونبوءات ولعنات على الاعداء تطورت عنها فيما بعد قصيدة الهجاء حسب رأي "جولد تسيهر" أما "أُولمان" فيعد مقولة الحرب أقدم مضمون للسجع والرجز . ويمكن ان توجد في الفخر أيضاً. وبعد انتقال السجع إلى الرجز استمر الهجاء بفقد خاصيته السحرية ولم يستخدم إلاّ في السخرية من الخصم في صور العبث والمجو ن، وصار الرجز وزن أناشيد العمل وبخاصة شعر الحُ داة والاستسقاء وأخيراً أغاني الرقص واللعب بالألفاظ.

ويرى جورج ياكوب التطور على غير ذلك، فيرى أنه قد وجد في البداية بشكل متجاور شعر مقفى غير موزون (السجع) استخدم في الهجاء، وشعر موزون بلا قافية ظهر في أغاني الحُداة اي عن صور نداء ايقاعية للبعير، فالأمر لا يتعلق بالانتقال من شعر مقفى غير موزون "سجع" إلى شعر موزون ومقفى "رجز"، بل بنشأة منفصلة للقافية والوزن في جنسين مختلفين لم يتلاقيا الا في ما بعد . ويردف "فاجنر" القول عن نشأة الاوزان الأُخر من الرجز، في أن الاوزان التي تطورت في البداية من السريع والكامل لأنها أقرب من الناحية الظاهرية إلى الرجز ثم تطورت بعد ذلك الاوزان الطويل والبسيط والوافر ويثبت رأيه مطابقاً للرأي الغالب لدى المستعربين من أن الأوزان العربية تطورت داخل العربية. وان كان هناك من يفترض أن تأثيراً خارجياً شارك في نشأة الاوزان العربية ويردها إلى الأثر اليوناني فيما يتعلق

---

(١) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٨٧.

(2) A. Neuwirth: Studien zur composition der mckkanischen, 1981, 65-66 suren. Berlin.

"دراسات حول تركيب السور المكية "، يضع قيمة في فصل الفاصلة القرآنية عن الشعر والسجع أيضاً.

بشكل الرجز وتطابقه مع الوزن الايمبي الثلاثي التفعيلة، وهذا رأي "تكاتش". ولكن رأيه هذا رده "فاجنر" لاستحالة أن يصل العروض اليوناني – وعن أي طريق – إلى العروض العربي مع اختلافهما من حيث القافية والموضوعات.

أما تخمينات "بنفنيست" و "شفارتس" و "غرنيباوم" يمكن أخذها مأخذ الجد في أن بحوراً محددة – المتقارب والخفيف والرمل – يمكن إرجاعها إلى أوزان فارسية وسطى، أو أنها تطورت عن او زان عربية موجودة – على الأقل –، لأن هذه الاوزان قليلة نسبياً في الشعر العربي القديم – بخلاف الرمل عند امرئ القيس– سواء أظهر ذلك في الجدة المتأثرة بالفارسية أو في شعر الغزل الاموي في الحجاز كما جاء في دراسة روبكا[١].

ويقدم "فاجنر" في موضع آخر ما يريد بيانه عن القصيدة العربية في : "**قطعة وقصيدة**"*: بعد ان طرح فيما سبق ازدواجية شكلية القصيدة من حيث الوزن والقافية، يطرح– هاهنا– ازدواجية أُخرى فيما يخص شكل القصيدة أيضاً من حيث انها أما "مقطوعة أو قصيدة" ذات موضوع واحد أو عدة موضوعات . فمصطلح القصيدة لم يستخدم إلاّ لقصائد متعددة الموضوعات، أما القصائد الاحادية الموضوع فإنها تحدد حسب مضمونها، من مثل قصيدة هجاء، قصيدة رثاء، قصيدة طرد أو فخر.

فالقصيدة المتعددة الموضوعات قد نشأت في نهاية التطور الملموس للشعر العربي، وأما ذات الموضوع الواحد فلم تكن في الاصل الا مقطوعات من قصائد كانت كاملة، ولا يطرد هذا دائماً على المقطوعات لأن ما جاء في حماسة ابي تمام

---

(1) O. Klima in: J. Rypka: History of Iranian literature, Dordrecht. 1968, 49.

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١١١–١٣٩.

من مقطوعات لا يمكن ردّ ها جميعاً إلى قصائد، بل قد تكون أخذت من قصائد احادية الموضوع[١].

ويقدم "فاجنر" بقصيدتين كاملتين – يقصد مكتملتين – الأولى لعلقمة والثانية للأعشى قبل أن يقدم أية معلومة عن أصل "قصيدة" في الشعر العربي القديم.

ومطلع قصيدة علقمة:

هل ما علمتَ وما استودعتَ مكتومُ   أم حبلها اذ نأتكَ مصرومُ [٢]

أما قصيدة الأعشى فمطلعها:

ما بكاءُ الكبيرِ بالأطلالِ   وسؤالي فهل تردُّ سؤالي [٣]

في محاولة ليبين أيهما أقدم نمطاً مع ربطٍ منطقي أم بدونه؟ فعلقمة جعل قصيدته في أربعة موضوعات: النسيب، وصف الناقة، الحكمة، الفخر.

أما الأعشى فكانت في ثلاثة موضوعات : النسيب، وصف الناقة، مقارنة بالحمار الوحشي، المديح (مدح الأسود بن المنذر اللخمي) وترابط الأجزاء الثلاثة مع بعضها بشكل منطقي في عدم جدوى التحسّر على حبٍ مضى جعل الشاعر يتوجه إلى الحاضر إلى ناقته لتقطع الصحراء لتوصله إلى ممدوحه وليّ نعمته وهو هدف الشاعر، على حين علقمة قدم أجزاء قصيدته متجاورة من دون نقلة.

---

(1) J. Stetkevych: Some Observation on Arabic poetry. JNES 26 (1967), 1-12. (بعض ملحوظات حول الشعر العربي).

(٢) شعر علقمة (ضمن شرح الاشعار الستة الجاهلية) للبطليوسي: ٥٥١-٥٧٦.

(٣) ديوان الاعشى: تحقيق: محمد حسين: ٧٥.

ولكن لماذا أُدرجت في "قصيدة" موضوعات مختلفة مع استخدام الوزن والقافية ولماذا ضُمنّت موضوعات معينة مثل ذكرى الحبيب دائماً ووصف الناقة وهو كثير جداً في القصيدة. فيتعرض "فاجنر" لأكثر من رأي في ذلك[١]:

١- يعزو "جويدي" الابتداء بالنسيب (ذكرى الحبيب) الذي ينعدم المضمون الحقيقي ومن ثم المتنوع، فللقصيدة وظيفة مشابهة لوظيفة الابتهالات إلى الآلهة التي يقدم بها المنشدون اليونانيون لملاحمهم . ولعل شعر الغزل كان لدى العرب وحسب، لذلك لم يُسمح بإسقاطه.

٢- أما "بلوخ" فرأيه على الخلاف من رأي "جويدي" فابتهالات اليونانيين كانت ذات مغزى لأن نشأة الملاحم الدنيوية كان في أعياد الآلهة مما منحها القدسية. ويرى أن شعر الغزل لم يكن حسب العرب.

٣- ويفترض "ريشتر" أن الاجزاء المفردة من القصيدة مثل الغزل، الفخر، الهجاء كانت موجودة قبل نشوء القصيدة بوصفها أنواعاً مستقلة، ودمج الاجزاء لم يحدث الا في ظل اعتبار موحد، وهو الفخر بين يدي المحبوبة . فلعل القصيدة كانت إعلاناً يجب أن يضم لذلك جزءاً في الحب وجزءاً في الفخر.

ووصف الناقة حينئذٍ جزء من الفخر، لأن امتلاك ناقة قوية تزيد الاحساس بقيمة الذات لدى العربي.

ثم ينتقل بنا إلى جزءٍ من أجزاء القصيدة ألا وهو "**النسيب**"* : ليقول إن النسيب يكون عادة في مطلع القصيدة وأنه قد انبثق من الأغاني الحزينة لحادي الإبل، على حد رأي "بلاشير". أما "ريتا" فتنطلق من أن النسيب كان في الأصل

---

[١] ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٣٤-١٣٥.

IL "nasib" nella qusida araba. Actes duXIVE intern. Des Orientalistes, Alger, 1905. III, 3. Sect. 1, 8-12.

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٤٣-١٤٦.

قصيدة حب مستقلة. وهذا كله تخمينات فحسب لأنه لم ترو قصيدة في النسيب كلها أو جاءت مستقلة، ويرجع "بلاشير" ذلك إلى طبيعة الارتجال في القصيدة . ولما لم يتم استقلال شعر الحب قبل اندماجه في القصيدة بقطع أبقى عليها، فقد حاول المرء أن يجعله أمراً محتملاً على الأقل من أوجه تطابق مضمونه للنسيب مع قصائد حب مستقلة في الآداب ذات القرابة، ويستعان في ذلك بوجه خاص بنشيد الأناشيد[١] بل بقصيدة الحب المصرية القديمة أيضاً . ويبدو أن التطابقات في التفصيلات – كما يعلل فاجنر – التي تتعلق كلها تقريباً بالوصف الطبيعي والأخلاقي في المرأة، تبين على الأكثر أن هذه الحضارات كان لها نموذج مشترك للمرأة.

وعلى الرغم من نقص الأدلة على وجود قصائد حب مستقلة قبل نشوء القصيدة يفترض أن تلك القصائد وجدت لما كا نت اجزاء القصيدة الأخر موجودة بوصفها وحدات مستقلة في الأصل . وأبيات الحب في القصيدة لا ترد في النسيب فقط، بل في الفخر أيضاً حين يتفاخر الشاعر بمغامراته العاطفية[٢].

وفي رأي "ريناتا يعقوبي" نظم مضمون النسيب في بواعث أُطرية مختلفة،

(1) G. Jacob. Dus Hohe Lied auf Grund arabischen und anderer parallellelen von neuem untersucht, Berlin, 1902.
(نشيد الاناشيد: جورج ياكوب).

(٢) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٤٤-١٤٨.

يمكن تظهر في اماكن مختلفة من القصيدة، كأن يأتي في مقدمة القصيدة و تذكر الفراق أو في مقطع الرحلة وظعن ١النساء أو في الطيف أو عند بث شكواه والبكاء على الاطلال.

وفي الجزء الختامي من القصيدة فكأن الشاعر يريد ايصال رسالة فيها مضامين متباينة، فخر، مديح، تهكم، تهديد، سلام وتحذير، اعتذار، حكمة، وكذلك يمكنه أن يؤلف بين هذه الموضوعات جميعاً. وهذه المضامين هي المضامين ذاتها التي ظهرت في القصائد أُحادية الموضوع.

وقد كان الفخر أكثر مضمون شيوعاً في الجزء الختامي للقصيدة العربية القديمة، والذي يمكن أن يتعلق بشخص معين أو قبيلة محددة.

فتفاخر الشاعر بشجاعته وكرمه ورزانته في قبيلته وقدرته على التمتع بمباهج الحياة- نساء، ميسر، خمر، صيد.

وهنا تظهر صورة اللائمة التي تمنع الشاعر من المبالغة في كرمه وجوده، وصورة الصيد وما يطرحه الشاعر في لوحته من مطاردة حمار الوحش ووجود كلاب تتابع الطريدة، والشاعر لا يتابع صيده بل عبر امتلاك الفرس بل يضع عبده على الفرس ويترك له أداء العمل[1].

وهذان الموضوعان أكتسبا أهمية خاصة في التطور اللاحق للشعر ويظهر الشاعر فيهما متفاخراً فيما يقدم عليه فهو عالي الهمة ممتلك لذلك الفرس ولكن هناك من يسوسه وتحت إمرته. وفي الوجه الآخر فهو جواد كريم وذلك ما يكمل مروءته ومكانته في قبيلته ولا يعبأ لصوت اللائمة دائماً.

---

[1] ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٧٨-١٧٩.

أمّا بصدد "**الرثاء في الشعر العربي**"* فنرى "فاجنر" يقدم شرحاً للمستشرق جولد تسيهر [١] بشأن أصل شعر الرثاء وبداياته، وكان بادئ الأمر نياحة النواحة على الميت في حقه على أهله كما في دفنه. ثم مضى من النياحة إلى مرثية كاملة البناء من الناحية الشكلية مشابهة تماماً لتطور الأقوال السحرية– الطقسية إلى الفخر والهجاء، مبتدئاً بسجع أو مقطوعات سجع موجزة تحولت في الرجز إلى إيقاعية، ثم لم يعد عهد الرثاء بالنواحة فقط بل إلى الشاعر – أو شاعرات على نحو شائع للغاية– واستخدمت إلى جوار الرجز أوزان أخرى وكانت له ثلاث مراحل : السجع والرجز ووزن القريض. ويعطي نموذجاً قديماً كامل البناء في سجع أم تأبطّ شرّاً ترثى ولدها[٢].

ويأتي الرثاء في القصيدة المكتملة البناء جزءاً رئيساً فيها هو الثناء على الميت وبذا تكون المرثية في موضوعات كثيرة متطابقة مع الفخر والمديح . من ذلك قصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخراً، ومطلعها:

يا عينُ مالكِ لا تبكين تسكابا — **اذ راب الدهرُ، وكان الدهرُ ريّابا**

فابكي أخاكِ لأيتامٍ وأرملةٍ — **وابكي أخاكِ، اذا جاورت أ جنابا**

وابكي أخ اكٍ لخيلٍ ك القطا عُصَباً — **فقدان لما ثوى سيباً وأ نهابا**

إلى أن تقول:

خطّابُ محفلةٍ، خرّاجُ مظلمةٍ — **إنْ هابَ معضلةً سَنَىَ لها بابا**

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٨٩–٢٢١.

(1) Goldziher: Bemerk ungen zur arabischen Trauerpoesie, WZKM 16 (1902), 307-339.

(٢) ينظر: شرح أشعار الهذليين، صنعة السكّري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ومحمود محمد شاكر، (٨٤٦).

حمّالُ ألويةٍ، قطّاعُ أوديةٍ   شهّادُ أنجيةٍ، للعرنزِ طلاّبا [١]

فمن الناحية الشكلية توجد في قصيدة الخنساء ظواهر مميزة لشعر الرثاء لا توجد في غيرها. إذ ابتدأت التكرار في ألفاظها: فابكي أخاك، فأبكيه، لا تبكين. وهذه التكرارات هي بقية نداءات الندبة المتكررة باستمرار، وقد مضى عليها الشعراء حتى في العصر العباسي لدى أبي نؤاس أو في قصائد مراني آل البيت الذي عمّ جانباً من الشعر في العصر العباسي.

وفي آخر قصيدتها استخدمتألفاظاً متكررة متوازية(نوع من التقسيم في الشعر) وهذا مما يعاب في الشعر، أما في الرثاء فليس كذلك لأنه طبيعته تعداد صفات المرثي، كما في كلماتها: خطّاب محفلةٍ، فرّاج مظلمةٍ، قطاع أوديةٍ، شهّاد انجيةٍوإذا لم يعاقب الشاعر الاجزاء المتكررة يصدّر بها في عدة أبيات منفصلة، فأنه يستطيع أن يصنع من وسيلة اسلوبية وسيلة تأليف . فضلاً عن أن قصيدة الخنساء قد قدمت أمثلة للترصيع "البلاغي" وهو القافية داخل الأسطر (حلّته، علّته، حوزته، الوية، أودية، أنجية، العُداة، العُناة). أو أن يذكر المرثي– الميت– ويخاطب باسمه بصيغة النداء وترسل إليه التحيات، كما في قصيدتها الأخرى:

يا بن الشريد على تنائي بيتنا   حُييتَ، غير مُقَبَّحٍ، مكبابِ

وكان النعي باعثاً مهماً في شعر الرثاء الأمر الذي دفع "بلوخ" إلى تصنيف شعر الرثاء بأكمله تحت قصائد الرسالة والاعلان. لكن لا يُفهم ان كل قصائد الرثاء كانت ردة فعل على خبر الموت . إذ أن قسماً كبيراً قد نشأ من نياحات النساء التي تعدّ من طقوس الموتى. ويقر "بلوخ" على أن خيال الشاعر يتقدم في الغالب موقف

---
[١] ديوان الخنساء، تحقيق: لويس شيخو.

الناعي حيث لم يقدم بصورة موضوعية . ثم يأتي من بعد ذلك صور العزاء للعقب الشاعر نفسه أو الشاعرة . أما الثأر والتحريض عليه فيصبح الموضوع المحوري لبعض قصائد الرثاء كما كانت تفعل الخنساء(١).

لكننا نرى "فاجنر" ينتقل للحديث عن شعر آخر تميز في الشعر العربي ألا وهو "**شعر الصعاليك**"*: بسبب المكانة الاجتماعية التي عرضت للشعراء الصعاليك بين الشعراء العرب و لاصطدامهم بقبائلهم. وكان الصعلوك بادئ ذي بدء بدوياً تصدق عليه القيم الاخلاقية التي تصدق على كل بدوي من كرم وشجاعة وضبطٍ للنفس وجلد (٢). وبناء على ذلك تظهر قصائدهم خصوصية شكلية محددة أيضاً . وتجدر الإشارة إلى أن ثمة خلاف حول صحة قصائد أشهر الشاعرين من الشعراء الصعاليك، تأبط شرّاً والشنفرى بوجه خاص.

وكان لانفصال الصعلوك عن القبيلة أن تراجع الفخر بالقبيلة وصار الفخر بالذات هو الموضوع الأول في شعر الصعاليك . كالذي تظهره لامية الشنفرى وما يتجلى فيها بعض من خصائص ذلك الشعر.

وثمة ظاهرة في شعر الفخر عند الصعاليك أن ظهر الفخر بالفرار الذي لم يوجد عند أي شاعر من شعراء العرب. فضلاً عن أن شعرهم قد خلا من النسيب إلاّ

---

(١) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٩٧-١٩٨.

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢١٧-٢٣١.

(2) A.S. Gamal: The ethical values of the brig and in pre- Islamic Arabia, Bo 34 (1971), 290-298.

(القيم الاخلاقية للشعراء الصعاليك في الجزيرة العربية قبل الاسلام) اذ أثنى على الفضائل المذكورة باعتبارها مميزة للصعاليك، بل أنه ليس من الصعب أن توجد الأفكار ذاتها لدى شعراء عرب قدامى آخرين أيضاً. وفي الواقع أنه من المسلم أن الشاعر الصعلوك ركزّ بوجه خاص على الجلد وضبط النفس.

ما وجد عند تأبط شرّاً في بدئه بنسيب قصير جداً لم يستخدمه إلاّ من أجل حفز فخره بمهارته في العدو، فإذا صار رباط الوصل ضعيفاً فأنه ينجو من الفتاة بأقصى سرعة.

وعلى النقيض من "القصيدة" فان أغلب قصائد الصعلوك أُحادية الموضوع من حيث أن الوقائع المختلفة التي تركب منها كلها تصور حياة المبعدين وأفكارهم.

ويلاحظ أيضاً غياب القافية المصرعة في الاستهلال بقصائدهم، وتشكل قصيدة "تأبط شرّاً" التي ابتدئها بالنسيب استثناءً أيضاً.

وإجمالاً لم يقع شعر الصعلوك– وهذا يصدق على الشكل أيضاً– تحت التزام العُرف بقوة على نحو ما وقع شعر القصائد، غير أنه يصعب أن يمدّ خط فصل واضح فقد ظلت الانتقالات منسابة.

ثم يأخذ بالدراسة رأياً آخر فيما يخصّ موضوع : "**بُنية الشعر العربي القديم**"[*]: الذي يرى أنه قد أُولِيَ اهتماماً كبيراً في الدراسات الحديثة ، وكان السؤال يدور حول مسألة بناء القصيدة وكيف تتوالى الموضوعات والافكار داخل القصيدة وكيفية ترابط تلك الافكار والموضوعات ببناء داخلي يتمثل في الوزن والقافية . وكان في وقت مبكر أن قصائد عربية كانت في الغالب تخلو من الارتباط الداخلي بين موضوعاتها وانها متجاورة بلا تعليل داخلي وأن ليس هناك رابط منطقي وبإمكان كل فرد أن يترجم كل بيت داخل القصيدة بمفردة. وقوي الانطباع أن القصيدة تتألف من وحدات دلالية صغرى مستقلة من خلال النقد العربي الذي

---

[*] ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢٣٥–٢٥٤.

جعل البيت المفرد موضع اهتمامه[١].

ومن ثم تحدث "ت. كوالسكي" عن البنية الجزيئية" للشعر العربي القديم، وفي رأيه أن الوضوح المثير للعجب للملحوظات المفردة والاضطراب في تواليها ظاهرة تسِم مجال الادب العربي بأكمله : "ففي الشعر الواصف أيضاً تلاحظ البنية الجزئية بقوة برغم العون الذي يقدمه الموضوع ذاته"، ويبدو كأن الشاعر العربي –مع كل حدة لحاسّة بصره– لم يكن مستطيعاً أن يلاحظ في م وضوعات الوصف شيئاً آخر غير الجزئيات البسيطة ولكنها مهمة حيث استنفذ ذكاؤه البالغ الروعة في أن يجد الشكل اللغوي المناسب بعناية شديدة لتلك النظ رات الجزئية... وبذلك تكون رخاوة التأليف خاصية جوهرية من خصائص القصائد العربية القديمة"[٢].

ولكن يمكن القول إنّ الشاعر العربي عُني بالبنية المضمونية لقصائده، ولكن ظل الانطباع العام "الجزئي" باقياً إلى حد بعيد أمام وسائله لإبراز التقسيم الفكري للمضمون ؛ القافية المفردة والوزن المستمر فحرمهم الإمكانية المنطقية في ذاتها لفصل وحدات مضمونية من خلال قوافٍ وأوزان مختلفة بعضها عن بعض، فبقيت لهم وسائل نحوية وبعض وسائل شكلية للغة متجاورة القافية والوزن.

وتوفر للشاعر إلى جانب التضمين وسائل أخرى مثل التكرار والبنية الموا زية من وجهتي نظر شكلية ودلالية. وعلى المستوى النحوي تشكل الأبنية الموازية معياراً لإرادة الشاعر أن يبرز التقسيم المضمون بوسائل لغوية أيضاً.

---

(1) G. J. H. van Gelder. Beyond the line. Classical Arabic literatry critics on: The coherence and unity of the poem. Leiden, 1982.
(خلف الخط، النقد الادبي العربي الكلاسيكي حول تماسك القصيدة ووحدتها).
بينَّ فيه "جلدر" أنه يمكن أن توجد حقاً أمثلة على نظرة متجاوزة البيت في النقد العربي، ولكن يوجد بحق بوجه عام الانطباع الكلي المضاد.

(٢) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢٣٦.

ثم ينتقل للحديث عن الأنواع الأدبية للشعر العربي القديم من حيث الناحية : "**القصصية والحوارات**"* : فيذكر أنّ هناك من الدراسات الأوربية الحديثة ما لم تصنف الشعر العربي القديم تحت أي من المصطلحات: غنائي، ملحمي، درامي لأن الشعر العربي لا يخضع لهذا التصنيف إلى أبعد حدّ. بينما قرر مؤلفون قدامى مثل: "ليال، برونيلش، ليشتر"– في الغالب– أن يعدوا الشعر العربي القديم بسبب خاصية "الأنا" فيه بالتحديد غنائياً.

أما "ريناته يعقوبي "(١) فقد أنكرت عن الشعر العربي خاصية الغنائية إنكاراً تاماً.

فالقصيدة في رأيها ملحمية حين تصوّر أحداثاً درامية حين تصعّد في العنصر المؤثّر. وتصف الأسلوب الواصف الأكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم على النحو: "أهم سمة له هي نمط الجملة المصفوف الذي يدمج مجموعات من الأبيات دون تحديد تسلسلها، وفي ذلك يدخل عنصر جديد في السلسلة دائماً في صدارة البيت أو الشطر. وثمة بديل هو التوازي دون تبعية نحوية، أما في تتابع مباشر من بيتين أو عدة أبيات أو في صورة سلسلة ممتدة، عناصرها تمتد في الغالب بوصفها مناظر صغيرة عبر بعض أبيات، وعناصر الأحداث متشابهة . ويكمن اتفاق محدد في اسلوب الحوادث في غياب صور الزخرفة وتأثيرات الواقع على الأسماع، باستثناء زوج من الصفات المرصوفة التي تعد ماهية الوصف".

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢٥٧–٢٧٧.

(1) R. Jacobi: Studien Zur Poetir…, 207-212.

(دراسات حول شعرية القصيدة العربية).

بينَّ فيه "جلدر" أنه يمكن أن توجد حقاً أمثلة على نظرة متجاوزة البيت في النقد العربي، ولكن يوجد بحق بوجه عام الانطباع الكلي المضاد.

ويمتاز أسلوب الاحداث بجمل قصيرة وغياب كلّ الوسائل البلاغية تقريباً، ولا يتخللها من آن إلى آخر الا مقارنات ، وتظهر الأحداث في النسيب وفي مغامرات الحرب والصيد والحب في الفخر وفي مناظر الحيوان في قصائد الرثاء وفي المقارنات المستقلة للمحبوبة.

وتصف ريناتي الاسلوب البلاغي على النحو الآتي: "على النقيض من البناء غير المحكم في الحادثة والوصف يجد المرء تقسيماً متماسكاً بناءً مختلفاً للجمل ذا تبعية تركيبية تعالقاً واضحاً للجمل وعناصر الجملة من خلال التوازي والتكرار . وتوجد إلى جانب التكرار الذي يعزى اليه دور محوري وسائل بلاغية أخرى . ويقابلنا الأسلوب البلاغي بوجه خ اص في قصائد الرثاء وفي الرسائل الاحادية الموضوع وفي أجزاء الرسالة في القصيدة"(١).

ووجدت في الشعر العربي القديم على نحو عرضي في القصيدة وقصيدة الرثاء ارهاصات لاستيعاب مادة خارجية للقص، يدور حول روايات عربية قديمة وحكايات خرافية وقصص من الكتاب المقدس(٢).

وتظهر هذه القصص- في اغلب الحالات- في المقارنة وكأن مضمون القصص معروف لدى الشعراء على نحو ما فعلوا في الفخر والهجاء، وأنهم لا يحكون القصص بل يرمزون إليها فقط بأبيات قلائل على سبيل المثل الذي قد تكون قصته معروفة لدى السامعين ويستخلصون منه معنى الأبيات.

كالذي جاء في مثل النعامة التي ذهبت- حسب حكاية خرافية تعليلية ينبغي أن توضح فقد أذنها- لعمل قرون ولكن قطعت أذنها فقط، وذلك ما جاء في مقارنة

---

(1) R. Jacobi. Studien Zur Poetir…: 178.

(2) C. Brockelmann: Fabel und Tiermärchen der älteren arabischen Literatur, Islamica 2 (1926), 96-128.
(الحكايات الخرافية وأساطير الحيوان في الأدب العربي القديم).

الشاعر الهذلي أبو العيال في قصيدة هجاء شخص توقع منه مدحاً ولكنه حصد لؤماً بمثل النعامة:

أو كالنعامة اذ غدت من بينها　　　يصاغ ق رناها بغير أذينِ

فاجُتثت الاذنان منها فانتهت　　　صلماء ليست من ذواتِ قرونِ [١]

ويبدو أن الشعراء قد صار عوا جنس القص الغريب عنهم ولم يكونوا قادرين على بناء القصص ليقدموا المعلومات كاملة ,في تسلسلها الصحيح، لدرجة أن يوحي الأمر إلى المستعربين الأوربيين للشك في صحة هذا الأمر وورود الأبيات في الشعر التي تحمل مضمون قصته.

الأمر الذي حدا "الفرت"[٢] أن يعد قصيدة النابغة التي يتكون جزء كبير منها في ايراد قصة الح يِّة والإنسان[٣] القصيدة غير الشعرية وصرح بانها غير صحيحة (منحولة) وأن النابغة كان قليل الاقناع في تأثيره بصحتها حيث يحاول أن يركب في قصائده عناصر قصّ يراها "الفرت" كلها منسوبة إليه.

وخاطب النابغة في القصيدة تلك رفاقه في القبيلة الذين يناصبونه العداء على غير توقع، إذ يقول:

واني لأ لق ى من ذ وي الضغنِ منهم　　　وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره

كما لقيت ذات الصفا　من حليفها　　　وما انفكت الأمثال في الناس سائر　ه

(١) ديوان الهذليين، تحقيق: فراج ٤٢٢.

(2) W. Ahlwardt: Bemerkungen über die Aechtheit der alten arabischen Gedichte, Greifswald, p. 48, 1822- 1872.

مقالة الفرت (ملحوظات حول صحة القصائد العربية القديمة).

(3) Vgl. A. Hausrath: Aesopische Fabelm, München, 1944, 64-67 = Nr.

((حكايات خرافية أسلوبية) وينبه إلى الاصل اليوناني للحكايات الخرافية لكلّ من "فيدمان" في:

E. Wiedemann: Beziehuny zwischen Tier und Mensch, 370.

وإحسان عباس: ملامح يونانية في الادب العربي: ٧٣.

ويسرد تلك القصة في أبيات تصل إلى ثلاثة عشر بيتاً، وقد رواها في عجالة من أمره ويبدو هو نفسه لم يجد سرد تلك الرواية البدوية، في أن حية كانت قد قتلت رجلاً فقرر أخوه أن يأخذ له بثأر منها، وذهب إلى الحيّة التي عرضت عليه أن تدفع له الدّية.

ويثير آخر المطاف رأياً جديداً يتعلق "**بالخيال في الشعر العربي القديم**"*: ويطرح سؤالاً أن كان هناك- حقاً- خيال في الشعر العربي القديم ويرى أن الشعر كان واقعياً بوجه عام . ويعرض لرأي "هاينرش"(١) بصدد ذلك، الذي يرى أن الشعر "افتقر إلى الخيال في الشعر العربي. ويتجه "ك. بورجل" اتجاهاً مخالفاً، وان كان الخلاف لا يتعلق بمضمون الشعر الذي ينفقان حوله، بل بحد كلمة خيال".

يجب ابتداء التوقف عند واقعية الشعر العربي القديم، فالشاعر يصف في المقام الأول ما يمكن أن يدرك إدراكاً حسياً مركزاً بقوة على التفاصيل، ومنها ينطلق الشاعر في وصفه للأشياء لأنها جميعاً معروفة لدى السامع البدوي، فإذا ما وصف الشاعر أحداثاً فإنها تكون في الغالب قد أصبحت عرفاً.

لكن الواقعية لا تعني أن على الشاعر أن يظل في اطار الواقعية التاريخية . أي لا يجوز له أن يصف إلاّ احداثاً وقعت حقيقة، وموضوعات موجودة فعلاً بالشكل الذي وصفت به ولكان من المسموح له الابدع في محيط ما هو ممكن.

وسؤال آخر: هل عايش الشاعر مناظر الغزل أو الحرب التي عرضها حقيقة؟

وهل صدقت أوصافه للجمل على جملة حقيقية؟ لا يجاب على ذلك بتحديد واقعية الشعر العربي القديم، أما النسيب فمما يشك فيه في النسيب بوجه خاص أن الشاعر اراد أن يصف أحداثاً صادقة.

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢٨١-٢٩٦.

(1) W. Heinrichs. Arabische Dichtung: 56-68.

ويعرض لمسألة ذكر اسماء الحبيبات في الشعر العربي وذكرهن بأسمائهن الحقيقية وذكر اسماء الأماكن في النسيب . ويطرح رأي "ج. مولر" في مقابلته بين أسماء النساء الواردة في الشعر العربي القديم وأسماء النساء الواردة في الشعر الاموي، اذ يرى أنه من غير المساغ أن تفضح امرأة بذكر اسمها في قصيدة حب.

ان ذكر الأسماء الأكثر شيوعاً قد صارت عرفية في الفترة العربية القديمة على الأقل قد فهمها العرب أنفسهم على هذا النحو فيما بعد كما جاء في ديوا ن أبي نؤاس بذكر اسماء عن مثل: "هند وأسماء".

أما اسماء الأماكن فإنها قد لا تكون ذات دلالة حقيقية ويجب عدم التسليم بها. ويقف "فاجنر" موقف المتشكك على افتراض أن بعض أسماء الأماكن لم تختر الا للوزن والقافية.

ان العرف قد قيد الشاعر بقوة داخل امكانية تصوير عايشه حقاً وأجبره على وصف الأشياء على نحوٍ ما تطلبت. وهكذا أن يبدي حزنه اذا رأى آثار الحبيبة حتى لو لم يشعر بذلك . وبالنسبة لشخصية الممدوح فالشاعر يمدحه وفق صفات في نموذج مثالي، وهذا المثالي غير حي له خواص شخصية ثابتة . وسبب ذلك يعود إلى عدم صدق الشعر العربي "وان اعذب الشعر اكذبة" وهذا البعد عن الحقيقة لم يكن وليد النشاط الابداعي للشاعر أو خياله، بل انبثق من ضرورة العرض بواسطة أنماط متكررة سابقة يجب أن تستخدم وان لم تتطابق مع الحقيقة . وأدت العرفية بالشاعر ان كانت لديه صعوبات في أن يعبر أساساً عن تجارب وقعت خارج إطارات الموضوعات التقليدية، إذ أن بعض مجالات الحياة لم يتطرق اليها الشعر العربي القديم.

وبالنسبة لمسألة صدق (Wahraf tigkeit) الشعر وكذبة (Lugen haftigkeit) يتعلق الأمر بمدى السماح للشاعر بالاستعارة (Metapher) والتخييل

والمبالغة (Hyperbel). فحينما يوصف البطل بأنه اسد فهو ليس حقيقة أسد أو يوصف الممدوح بأنه العدل فمن المؤكد انه قد وجد في الحقيقة الأكثر عدلاً.

وقد استحسن النقاد العرب "كذب" الشعراء بشكل مطلق وقد تغاضوا عن اللوم الاخلاقي لكذب الشعراء في القرآن (سورة الشعراء/ الآيات ٢٢٤-٢٢٦) لكما فعل الشعراء أنفسهم ذلك.

هنا ينبثق مفهوم الخيال لدى "هاينريش"، على حين أنه بالنسبة لـ "بورجل" وهو العرض الشعري للمتخيل الذي يقع في مجال الممكن، أي بين ما يستطيع الشاعر تصويره وبين ما لا يستطيع، ما صوره الشاعر لا يجب أن يكون صادقاً أي حدث من الناحية التاريخية ويمكن ان يو جد، ولكن لا يجب أن يقع في مجال ما عايشه الشاعر في عالمه، وعلى النقيض من ذلك لا يتجاوز إلاّ نادراً الحد إلى التخيلي المحض.

أما فيما يتعلق من وصف الأحاسيس والمشاعر ففي رأي "ريناته يعقوبي" أن ذلك الوصف كان نادراً في الشعر العربي القديم، فبدلاً من التصوير المباشر للحالة النفسية أظهر الشاعر أثرها، فمثلاً الدموع بدلاً من الحزن، والأرق والقلق في الليل بدلاً من الآم الحب.

المبحث الثاني

آراء المستشرقة الألمانية ريناتا ياكوبي

من أهم دراساتها كتابها : "دراسات حول شعرية القصيدة العربية " " Studien Zur Potik der Altara Bishen Qaside وفيه تقدم منهجا جديدا لتناول الشعر الجاهلي، وهو منهج معاينة النص دون النظر إلى السياقات الذي افرزته والذي أثّر في منحى الدراسات الاستشراقية الالمانية حول الشعر الجاهلي.

وبدأت النظرة تتحول من الاهتمام بقضية الانتحال والشك في صحة هذا الشعر إلى ان اصبح الاهتمام منصبا على معاينة النص الشعري الجاهلي على انه "فنّ"، فضلا عن بحثين اخرين للمستشرقة "ريناتا ياكوبي":

الأول: أصول شكل القصيدة "The Original of the Qasida Form".

الثاني : "الناقة " مقطعا من قصيدة المديح "The Camel Section of the Panegyric Ode".

تقول ريناتا[١]: إنّ اصول القصيدة غير معروفة، فاغلب مجموعات النصوص القديمة المنقولة لنا من الجاهلية، وردت في نوعين من الشعر:

أولهما: المقطوعة المونوثيمية "Monothematic" التي تحتوي على موضوع واحد هو غالبا، رسالة موجهة إلى إنسان ما.

ثانيهما: القصيدة البولوثيمية الشكل "Polothematic" التي تشتمل على موضوعات مختلفة أنظمّت إلى بعضها بعضا دونما إشارة إلى تخلُّص احدها من الآخر –أحيانا–، دونما سبب واضح لتتابع هذه الموضوعات فيها.

ثم تتابع القول: ان إطلاق مصطلح القصيدة على القصيدة خاصة، هو تقليد جرى اتباعه في الوسط العلمي الحديث . ففي الدراسات العربية الوسيطة أطلق

---

[١] جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم– ريناتا ياكوبي نموذجاً– عبد القادر الرباعي: ٥٥.

مصطلح القصيدة على أي شعر مؤلف على واحد من البحور الشعرية، و ممتد إلى حد معين من الطول- على الأقل- سبعة ابيات أو عشرة حس بما اشار "ابن رشيق"[١]. وان مثل هذا الشعر يتطلب مهارة محترفة في الابداع تختلف عن مجرد التزيين، فالمصطلح مشتق من الفعل قصد- أي نوى وهدف الى- وعلى الرغم من ان نظريات متعددة قد طرحت لتوحيد حدّة[٢] إلاّ أنه مازال مدار نقاش.

وترى.. انه لم تكن هناك- في بداية القرن السادس الميلادي- قواعد شعرية صارمة يقتدي بها الشعراء في تتابع الموضوعات داخل قصائدهم، على الرغم من ان هناك عددا من النماذج الشعرية التي يمكن عدها ذات قيمة تنظيمية عالية، بل إنّ بعضها ذو تنظيم فريد من نوعه . وفي الوقت نفسه، هناك نماذج معينة محببة للشعراء في كل انحاء الجزيرة العربية تسعى لان تضع نفسها في شكل ما لأن تبرز في نوع شعري خاص . وكان هؤلاء أول الأمر يبدأون بأشعار عشقية ترتد إلى ما يسمى بـ "النسيب"، ثم يأتي الحديث عن "الناقة" ووصفها بأبيات شعرية طويلة سميت بـ "الرحيل" "الرحلة". ويضيفون أخيراً أشعاراً تعد من الفخر تكون بمثابة المدح للذات، أو للقبيلة، أو تكون رسالة موجهة لعدو "هجاء"، أو انهم ينهون تلك القصائد بمديح شيخ القبيلة، أو أحدٍ من ملوك "الغساسنة" أو "المناذرة"[٣].

وتقرن "ريناتا" دراستها بالإشارة إلى من تصدى لدراسة أصل النموذج للقصيدة الجاهلية. ومن هؤلاء "جويدي Guidi" الذي ناقشها في باب الأدب المقارن[٤]، اذ يُعدّ الاستهلال العشقي للقصيدة متوافقا مع التقليد المتبع في الأدب اليوناني لنشيد

---

(١) العمدة: ١/١٨٨.

(2) Jacobi, R. Studien Zur Potik der Altarischen, Qasida, Franz Stiener Wiesbaden, 1971, P;1.

(٣) ينظر: جهود استشراقية معاصرة: ٥٦-٥٧.

(4) Guidi, I,IP "Nasib" Nella Qasida Araba in Actes du XIVe Siecle Congres International des Orintalistes, Alger, 1905, Vol.$_3$, Paris, 1907, PP: 8-12.

الإنشاد المرفوع إلى الرمز في بداية الملحمة . وفي دراسة احدث من ذلك، قارن "جونستون Johnstone" النسيب بشعر "المونورجور Mansongur" الآيسلندي [١]. وهو عبارة عن قصة شعرية قصيرة تقدم قصائد سردية في موضوعات تاريخية .

وتردف "ريناتا" بأن هاتين الدراستين اللتين اعتمدتا على المقارنة تشيران إلى أنّه ليس هناك في الأصل، علاقة بين "النسيب"، والموضوعات من بعده في القصيدة [٢].

وهناك درا سات أخرى اعتمدت عل الفرضية بان القصيدة البوليثيمية– متعد دة الموضوعات– قد تطورت من فكرة مركزية إلى موضوع محوري. وفي عام /١٩٣٨ أوضح "ريختر Richter" أنّ القصيدة هي إسهاب لموضوع "النسيب"، واقترح بـأنّ الموضوعات الأُخَر في القصيدة– وبخاصّة مدح الشاعر لنفسه– صادرة عن نيّة التأثير في محبوبته لكسب رضاها[٣]. لكنّ "بلوخ Bloch" في مقالته الشهيرة "قصيدة" المنشورة عام /١٩٤٨ يأخذ الموضوع الذي يلي النسيب على انه نقطة البداية . فالقصيدة– حسب نظريته– هي عبارة عن رسالة مرسلة إلى شخص ما أو إلى قبيلة ما . اما الأجزاء السابقة على ذلك فهي عنده بمثابة "الريسلايد Reiselied" وهي "أغنية الرحلة" التي تؤلَّف لامتاع المبعوث في سفرته الطويلة المتعبة[٤]. وفي نظريته هذه يصعب توضيح كلّ نواحي القصيدة، لكنه يجلب الاهتمام إلى نقطة واحدة مهمة هي "الوظيفة الذكورية للنسيب" في مرحلة ما قبل الاسلام بشكل عام.

وتشير "ريناتا " إلى أنّ معظم الاستهلالات العشقية للشعر ما قبل الإسلام تحتوي على اسماء اماكن، وانها ترد بحافزية وبراعة منسجمة مع اختيار الشاعر

---

(1) Johnstone, T. Nasib and Mansongur, Journal of Arabic Literature (JAL), Vol.3, 1972, PP: 90-95.

(٢) ينظر: جهود استشراقية معاصرة: ٥٨.

(3) Richter, G "Zur Enstehungsgeschichte der Altarabischen Qasida, Zeitscgifider, Dutschen Morgen Landiscgen, Gesellschaft, (ZDMG), Vol.2, 1938, PP: 552-569.

(4) Bloch, A: "Qasida" Asiatische, Vol, 2m, 1948, PP: 106-132.

لموضوعه[١]. لكن "بلوخ" يرى ان هذه الأسماء يمكن ان تعود أصلاً إلى أماكن تزورها القبائل، كي يمكن تذكرها بيسر وسهولة[٢].

وهناك وجهتا نظر – بهذا الصدد – لعالمين آخرين هما بلوخ وبلاشير، إذ يفترض "بلوخ" بان "القصيدة الاصل قد فقدت وليس هناك سوى جزء غير تام يبق دالا على شكل للقصيدة كان متحد الاجزاء وذا معنى . وأما بلاشير فيفترض أنّ قصائد ما قبل الإسلام قد تغيّرت وتعدلت اثنا ء نقل الرواة لها على وفق نموذج القصيدة المنظم الذي تطور من العصور الاسلامية. ويمكن القول، ان رأي "بلاشير" يتطابق مع ما جاء به "ابن قتيبة" بشأن النسيب"[٣]. لكن "ريناتا" فلا تتفق مع الوجهتين، من حيث أنّ "القصيدة المثال" لا يمكن ان تكون قد فقدت للأبد، وان النصوص التي ظهرت منتظمة واعطت الانطباع بتماسك اجزاء القصيدة فيها، لا يمكن ان تكون قد عدلها الرواة تمشيا مع النموذج المتطور في المرحلة الإسلامية[٤].

ويبدو ان تتابع موضوعي "النسيب" و "الرحيل" قد شاع بشكل واسع لدى الشعراء، اما الموضوعات الأُخر، فلم تلاق شيوعا مم اثلا، بل كان توافقا قليلا جدا . وعليه.. يمكن افتراض أن التقليد المتبع في القصيدة قد ظهر في النصف الاول من القرن السادس الميلادي، وهذا يعني أنّه قد بدأ قبل ذلك بزمن . وهذا يدل على أنّ البناء الثلاثي للقصيدة قد أصبح ذا قبول واسع . وأنّ هناك تقديرا عاليا للتلاحم في القصيدة، وان موضوعاتها أصبحت أكثر تقاربا وتفاعلا، ويُلاحظ ذلك في أنواع معينة من "التخلص" تطورت في نهاية القرن السادس الميلادي.

---

(١) جهود استشراقية معاصرة: ٥٩.

(٢) جهود استشراقية معاصرة: ٥٩.

(3) Blachere, Regis, Histoir de la Literature Arabe des Origins a la Fin du xve Siecle de J.c3, Vol, 5, Ardien- Maisonneuve, Parise, 1952, 1964, P. 184.

(٤) ينظر: جهود استشراقية معاصرة: ٥٩.

وتطرح "ريناتا " نظريتها- التي تعترف بأن بعضها حدسي تخميني- اذ تفترض، "ان القطعة واحدية الموضوع تتقدم القصيدة في الشكل، فقد برزت بعض وحدات الموضوع أو عناصره بأنواع ادبية مستقلة، انضمت بعضها إلى بعض عن طريق الوزن والقافية "(١). وهذا الامر يعتمد على ملاحظتين ؛ أولاهما : أن هناك اهتماما متزايدا بشأن تأليف الصيغ والعناصر الدقيقة، والنواحي الاسلوبية داخل الوحدات الموضوعية للقصيدة، اكثر من الاهتمام ببناء القصيدة على نحو كلي. وهذا يعني ان هناك نموذجاً تقليدياً اخذ بنظر الاعتبار عند تأليف الاشعار ذات النموذج المنوثيمي- احادي الموضوع- قبل ان تتطور. وفي الثانية نقرأ أن الاهتمام بالاشعار ذات الشكل الاحادي التي تعتمد في وجودها على الموضوع الاخير، ليس منصبا على محتواها فحسب، ولكنه ممتد أيضاً إلى الصيغ التي وردت فيها، انها رسائل موجهة ضد الاعداء، واماديح مرفوعة إلى شيخ القبيلة(٢).

اما بالنسبة للنسيب، فهو مجال للتأمل مادام العصر الجاهلي لم ترد عنه قصائد مستقلة في الحب.

ولكن من غير المعقول ان الشعراء البدو لم يؤلفوا قصائد حب مستقلة عن غيرها من الاغراض كي تنشد أو تغنى..!

وتقول "ريناتا " بشأن تتابع موضوعي "النسيب " و "الرحيل " من وجه، ثم "الرحيل" والموضوع بعده من وجه اخر ، إنّ هذين الوجهين تطورا على نحو استقل فيه كل واحد منهما عن الآخر . لذا يجب عدهما وتحليله ما على انهما وجهان مختلفان في تأريخ النوع الشعري. فتتابع "النسيب" فـ"الرحيل" قد سبق تتابع "الرحيل"،

---

(١) ينظر: جهود استشراقية معاصرة: ٦٠.

(٢) ينظر: جهود استشراقية معاصرة: ٦١.

فالموضوع بعده بوقت زمني ابكر كثيرا. أما تناسق القصيدة بأجزائها الثلاثة، فلم يتم الا في المرحلة الاخيرة من العصر الجاهلي[١].

ويؤيد هذه الوجهة نماذج مختلفة "للتخلص" من موضوع لآخر وأنّ هناك ثلاث طرائق فنية اساسية است خدمت شعريا في مراحل زمنية متصلة ؛ في الأولى كانت وحدات القصيدة يتلو بعضها بعضا من غير علاقة أو دليل يشير إلى تغير الموضوع، وهو أسلوب عادي تماما كما في موضوع الفخر – على سبيل المثال – اذ كل صيغة جديدة فيه تبدأ "بواو رب" أو حرف "قد". وأما في الثانية فباستخدام ألفاظ دليلا على التخلّص" مثل : "دع ذا" و"عدِّ".... وسرِّ الهمَّ، وغيرها . وأما في الثالثة : فيكون "التخلص" بمعنى مناسب يكشف عن دوافع الشاعر النفسية لتغيير موضوعه، أو يقدّم ربطا بين الموضوعات المختلفة[٢].

لقد اكتمل الشكل المدحي للقصيدة في الزمن القريب إلى نهاية العصر الجاهلي، أي قبل ظهور الإسلام مباشرة، وخير من يمثل هذا الاكتمال الشكلي "معلّقة النابغة الذبياني" في مدح "النعمان" ملك الحيرة.

يادار مية بالعلياء فالسندِ   أقوت وطال عليها سالف الأمد [٣]

وللكن لماذا يكون بعد ذكر "النسيب"، وصف لِ"لناقة"، وكأنه غدا امرا تقليديا متعارفا عليه لدى الشعراء. إذ تفترض "ريناتا" ان نوعين شعريين مستقلين ضُمّا إلى بعضهما بعضا هما : شعر الحب ، شعر الفخر . الذي احتل فيه موضوع "الناقة"–

---

[١] ينظر: جهود استشراقية معاصرة: ٦٢.
[٢] ينظر: جهود استشراقية معاصرة: ٦٣.
[٣] ديوانه: ١٦.

على الأغلب- المكان الأول، كما توضحه النصو ص الكثيرة[١]، بل استمر الرحيل حتى في القصائد الإسلامية الأولى يقدم بأسلوب الفخر[٢]. ولكن.. ما الداعي لتنظيم شعر الحب ومدح الذات معا؟ فيمكن الأخذ بنظر الاعتبار الطبيعة المعينة لشعر الحب قبل الإسلام، أي نوعية "شعر الحب" المحفوظ جزءا من القصيدة، وذلك يعود لحقيقة حياة الشعراء وانهم عندما ينظمون شعرا في الحب والنسيب يتحدثون عن الماضي حديثا عن حب انتهى منذ زمن طويل، أو في طريقه إلى ذلك سواء كان الانتهاء بسبب المحبوبة أو الشاعر نفسه، إلاّ انه ليس هناك اشعارا غزلية تعبر عن الامل في امكانية توحد الحبيبين مستقبلا . وما تعبر عنه تلك الاشعار مجرد ذكرى سعادة ماضية، كانت بسبب التجاوز بين القبائل في التخييم معا في فصل الربيع، ثم يضطرون للافتراق حين ترحل القبائل ويبتعدون عن بعضهم.

وهذا الامر سبب المشكلة الاولى لدى المحبي ن، وكان عليهم مواجهته ا، لان الشاعر أو المحب لا يتمكن من خطب الود لضيق الوقت، لذا كان عليه الاسراع في التوحّد مع الحبيبة، فكان ذلك الموضوع الرئيس في "النسيب"[٣].

وكان الامر يصعب على الشاعر وعزة نفسه، ان كانت المرأة هي من ينهي تلك العلاقة، أو اذا كان قد تقدمت فيه السن، فان حديثه يصبح اكثر ايلاما بسبب دوافع اليأس والاحباط التي تنتابه بسبب النهاية المحزنة والفراق، فكان سهلا – في الاطلال – ان يستثير عواطفه وتذكر ايام اللقاء . فهي اذن حالة عقلية تستدعي التعويض، وكانت افضل الوسائل للشاعر كي يستعيد توازنه هو التفكير في مزايا

(1) Jacobi, R. Studien zur Potiik der Attanabischen Qasida, Franz Steiner, Wiesbaden, 1971, PP:54-66.

(2) Jacobi, R: (The Camel-Section of the Panaggrical, ode), Journal of Arabic Literature, col.13, 1982, PP: 1-12.

(٣) ينظر: جهود استشراقية معاصرة: ٦٦-٦٨.

نفسه الخاصة. فكانت الخطوة الاولى "الناقة" التي تسليه ويشعر بالفخر في امتطائها وركوب الصحراء.

فتعرض "ريناتا" ذلك الامر بمعالجة قصيدة "عبيد بن الابرص " مفتخراً وذاكراً الشباب، حيث يستهلها بالقول:

يا دارَ هندٍ عفاها كلُّ هطّ الِ　　بالجو سحيقِ اليمنةِ البالي

جَرتْ عليها رياحُ الصيفِ فاطردَتْ　　والريحُ فيها تعفيها بأذيال

حبستُ فيها صحابي كي أُسائلُها　　والدمعُ قد بلَّ مني جيبَ سربالي

شوقاً إلى الحيّ أيامَ الجميعُ بها　　وكيف يطربُ أو يشتاقُ أمثالي

وقد علا لِ مّتي شيبٌ فودّ عني　　منها الغواني وَ داعَ الصارمِ القالي

وقد اسلي همومي حيث تحضرُ ني　　بجسرةٍ كعلاةِ القينِ شِ ملالِ[1]

فالقصيدة .. متوازنة على نحو مثالي، فالحركة فيها ليست بخط مستقيم، ولكنها دائرية: هناك خسارة وتعويض، وهمّ وعزاء، لكن الشاعر ينتصر على حالته السوداوية التي انتابته برفع قيمة ذاته، وذلك بتلميحه إلى التناقض بين بياض شعره في الوقت الحالي، وخصلات شعره السوداء في السابق حين يختتم قصيدته قائلاً:

بان الشباب فآلى لا يُلِمُّ بنا　　واحتل بي من مشيبٍ أيَّ محِ لالِ

والشيبُ شينٌ لمَ ن يحتلُّ ساحتَه　　لله درُّ سوادِ اللّمّ ةِ الخالي[2]

ويتداعى لريناتا سؤال آخر- بهذا الصدد- إذ لماذا أضاف الشاعر موضوع المديح، أو أي موضوع اخر لموضوع "الناقة" حسب اهتمام الشاعر الشخصي أو

---

(١) ديوانه: ١٠٨.

(٢) ديوانه: ١١١.

السياسي وقت إنشاء القصيدة. فتجد "ريناتا" الأمر واضحا في قصيدة "المسيب" التي وجدت في القرن السادس الميلادي، اذ اتبع الرحيل موضوع المديح لـ "القعقاع بن معبد" شيخ قبيلة "تميم" المشهور بكرمه، الذي يرسله رسالة مع الرياح بعد ان يقطع رحلته على ناقة قوية يصفها بكل صفات القوة والجمال والسرعة، وكان قد استهلها قائلاً:

أرحلتَ من سلمى بغيرِ متَاعِ — قبل العطاس ورُ عْتَها بو داعِ
إذ تستبيك بأصلتيٍّ ناعمٍ — قامت لِ نفسِتَ ه بغيرِ قناعِ
فرأيتُ أنّ الحكَ م مجتنبُ الصّ با — وصحوتُ بعد تشوقٍ ورواع
فتسلَّ حاجتَها إذا هي أعرضَ تْ — بجُلالةٍ سُ رحِ اليدين و سَاعِ
فلأهدين مع الرياح قصيدةً — منّ ي مغلغلةً إلى القعقاعِ
وإذا الملوكُ تدافعتْ أركانُها — أفضلَ تْ فوق أكفهِّم بذراعِ (١)

فيضيف موضوع المديح من دون تخلص لموضوع "الناقة" إحساساً منه بعدم الحاجة إلى ربطه مع مقطع الناقة . وبذا تبدو قصيدته مكتملة ومتوازنة توازنا حسنا في جميع اجزائها، وانها تمثل البناء الأصلي لقصيدة المديح.

وتتخذ "ريناتا" من قصيدة "النابغة الذبياني" التي أدخلت في نسخ المعلقات، الخطوة التالية في توثيق تاريخ النوع الشعري الذي تناقشه بموضوعاتها الثلاثة : النسيب ، الرحيل ، المديح . ففيها تقدم ملحوظ في تناسق الأجزاء ، مقارنة بقصيدة "المسيب " السابقة، و أنّ قصيدة "النابغة الذبياني " تمثل أعلى درجات "الوحدة الشكلية"(٢) التي أنجزت في قصيدة المديح الجاهلية. وقصيدته هي:

---

(١) المفضليات: ٦٠-٦٣.

(٢) ينظر جهود استشراقية معاصرة: ٧١-٧٥.

يا دارَ مية بالعلياءِ فالسنَ دِ اقَوتْ وطال عليها سالفُ الأبدِ

وقفت فيها اصيلانا اسائلها عيت جوابا وما بالربع من احد [١]

إلى أنْ يقول في مقطع الرحلة:

فعدِّ عمّ ا ترى إذ لا ارتجاعَ له وانمِ القتودَ على عيرانَ ةٍ أُجُ دِ[٢]

ثم يصل إلى الممدوح:

فتلكَ تبلغنُ ي النعمانَ أنّ له فضلاً على الناسِ في الأدنى وفي البعد[٣]

فبعد ان يقف على الاطلال ويصفها ويتذكر الايام، كانت وظيفة "النسيب" هي نفسها في قصيدة "عبيد بن الابرص" في استثارة الذكريات، لكنها عند "النابغة الذبياني" اكثر ارتباطا بالموضوعات بعدها، وقد احسن التخلص بين المقاطع، وقد وصل بين "النسيب" و "الارتحال" بطريقة تشكل تتابعا سرديا للاحداث، على حين كان "عبيد بن الابرص" يتكلم عن الهموم العامة التي تحتاج ان يسلوها بالارتحال، واذا ما أراد التخلص إلى "المديح" استعمل كلمة "فتلك" التي تتضمن التصور بأنه كان في طريقه إلى الممدوح.

ولكن تظل مقاطع القصيدة العربية "النسيب" و "المديح" من دون أدنى تغيير بصفتهما وحدتي بناء للقصيدة، بينما كان التغيير في الجزء الثاني "الناقة"[٤] من

---

[١] ديوانه: ١٤.

[٢] ديوانه: ١٦.

[٣] ديوانه: ٢٠.

[4] The Camel-Section of the Panaggrical ode", Journal of Arabic Literature, Vol, XIII, Leiden, E. J. Brill, 1982, PP:1-12.

القصيدة منذ عصر ما قبل الاسلام حتى العصر العباسي، تغييراً جوهرياً. وذلك يقود للقول على الرغم من ان "النسيب" و "المديح" قد برزا في وجو هـمتعددة من التطور والتغير الداخلي، وانهما استمرا يشكلان عنصرين جوهريين في النوع الاسلوبي للقصيدة. اما موضوع "الناقة" الذي كان نواة للفخر القبلي، وذا وزن كبير ثم اصبح الجزء الموسع في قصيدة المديح، قد تغيرت وظيفته اولا، ثم بدأ ينضب بالتدريج حتى اختفى اخيرا، مع انه كان اهم جزء في القصيدة[١].

وتجعل "ريناتا" نص "ابن قتيبة" مدار بحثها- هاهنا- اذ ترى انه من غير الضروري معرفة الزمن الذي اخذ منه "ابن قتيبة" نموذجه وعما اذا كان هذا النموذج قد شكل مقياسا معياريا اتبع في يوم ما.

فمما ظهر في الدراسات الحديثة أنّ "ابن قتيبة" قد وصف نوعا محددا من القصيدة هو "قصيدة المديح" على أساس انها النوع الأسلوبي- ماعدا المرثية- الذي استمر حيّاً في عصره . وإنّ توصيف "ابن قتيبة" لـ "النسيب" على أنّه: مؤلَّف من وصف الديار الدارسة، والبكاء على فقد المحبوبة، لا يعني استنفاد كل العناصر المحتملة الأُخر التي استخدمها الشعراء [٢]. واستبعاد ان يكون وصف "ابن قتيبة" مناسبا لأية قصيدة في زمن ما قبل الإسلام، وانه يناسب نماذج مختلفة من القصائد التي طورها الشعراء في العصر الأموي.

وأنّها في تحليلها للنصوص المبكرة تراها لا تعطي قاعدة يمكن الاستناد إليها حتى لو كان الميل إلى قبول معظم المواد الشعرية المبكرة على أنّها صحيحة وسليمة، مع عدم استبعاد إمكانية التزييف أو النحل أو الانتحال في حالات فردية معينة.

---

[١] جهود استشراقية معاصرة: ٨٥.

[٢] جهود استشراقية معاصرة: ٨٦-٨٨.

المبحث الثالث

آراء المستشرق ج. ك. فاديه

في مقدمة كتابه "الغزل عند العرب " يحاول ان يبين تعريفاً للعذرية اعتماداً على آراء مستشرقين آخرين ، فعند "ج. بلري" "أنه ذلك الوجد المشبوب والصوفي تقريباً والذي مازال، مع ذلك شهوانياً". وفسر "جانروا" العذرية بقوله : "أليست العذرية ذلك الحب المحتوم الذي عرفه القدماء، ويقابله بالعربية العشق عند المعتزلة، الذي ينتزع الإنسان من ذاته ... وليست أيضاً تلك العبادة الخاشعة للجمال، وتلك ال سورة الصوفية المنزهة عن كل شهوة .. وليست أخيراً، ذلك الهوى العصري الضخم الذي أنعشه التأمل في بعض الحقائق الأزلية التي تلقى صداها في النفوس جميعاً "[١]. ويرى "دينيس دي روجمون " احد مؤرخي الحبّ العذري- أن العذرية هي : "الدين الأدبي للحب العفيف والمرأة المؤمثلة- مثلاً- مصحوباً بالتقوى الخاصة به وطقوسه الدقيقة.. وقاعدته الأخلاقية القائمة على الاحترام وإسداء العون، ونظامه اللاهوتي وصراعاته اللاهوتية.."[٢].

ويستبعد "فلديه" ان يكون عند العرب "شعر غزلي "، وان ما يقوم مقامه هو "النسيب " ويمثل النسيب الذي تعود أقدم نماذجه إلى القرن السادس الميلادي فناً مكتملاً وصناعياً، على الرغم من أنه بدوي لأنه لم يتعرف فيه إلى العاطفة أو الأشكال الأولى لولادته ونشأته . وان النسيب قد ارتبط بالقصيدة التقليدية وأنه جزء متمم لها لأنها تبتدأ به مطل عٍ لها، وأنه لابد لكل قصيدة ان تبتدأ بهوان كان ثمة قصائد بلا نسيب، فالشاعر الجاهلي التزمه في المديح والهجاء وتمجيداً لانتصار حزبٍ على آخر [٣]، كالذي وجد لدى عنترة الذي عجل بعد استح ضار مقتضب

---

[١] منشأ الشعر الغنائي ٩٥/٢. مأخوذ عن: الغزل عند العرب فاديه: ٧/١ (في الهامش).
[٢] الحب والغرب، ٨٤. نقلاً عن: الغزل عند العرب فاديه: ٧/١-٨.
[٣] الغزل عند العرب فاديه ٣٧/١-٣٨.

لغرامياته إلى إشهار مجد قومه[١] وقد يكون النسيب أكثر غزارة دون أن تكون أجزاؤه أكثر تلاحماً أو اتصالاً بما يتلوه . ولأصالة مصدر القصائد التي احتواها ديوان الشعراء الستة للمستشرق الألماني "الفرت" والشعراء هم: النابغة، عنترة، طرفة، زهير، علقمة، أمرؤ القيس. بل إن أكثر هؤلاء ثقة هما زهير والنابغة. فان زهيراً "شعر أهل الجاهلية" كما يذكر صاحب الأغاني[٢]. وفي شعر زهير – حتى معلقته– يشعر المرء برصانة النسيب رصانةً مدهشة تتناقض مع مغامرات عنترة وأمرئ القيس اللذين أصبحا بطلي رواية غرامية، على ان زهيراً احتفظ بنكهته البدوية ولم يُغنّ له من شعره إلاّ مرتان[٣]، ويمكن تقييم النسيب في الأزمنة الجاهلية بأن توكل إلى حد ما إلى زهير. وينزع النسيب عند الأعشى إلى إغناء نسجه ليغدو قواماً للقصيدة كالذي في قصيدته "ودع هريرة.." أو يشمل النسيب المحاورات والوقائع كما في معلقة امرئ القيس، وهو ابرز تغ يير يمكن تسجيله إذ انه ين بئ بالشعر الغزلي في العصر الأموي.

ويعرض "فاديه" لثلاث حالات يمكن ان توجز محتوى النسيب، كما جاء في دراسة "ليشرستر": "النسيب في القصائد العربية " وهي: الأولى عودة الحبيب إلى الأطلال المهجورة وذرف الدموع، والثانية فراق الحبيبين عند السحر، والثالثة طيف المحبوبة القادم لزيارة الحبيب ليلاً. لكنه يعود للقول أنه لابد من وجود موضوعات كثيرة يمكن ان يشكل كل منها نسيباً وهو ما يسمى "بالمواضيع التحتية " من مثل رحيل المحبوبة وخطاب الحبيب للمحبوبة لدى زيارته لها، ودور صاحبيه عند الطلل ونواح الحمام ونعيق الغراب المؤذن بالفراق، وهذه المواقف لم تكن نتيجة منطقية لسلوك الشاعر فيها. فالبكاء على الاطلال ليس سوى تراكبٍ لمواضيع تحتية موجودة

---

(١) ينظر: ديوان الشعراء الستة– شعر عنترة، القصيدة (٧). جمع الفرت.

(٢) الأغاني ٢٨٨/١٠.

(٣) ينظر: الاغاني ٢٩٨/١٠، ٣٠٢.

في مكان آخر، ومن ثم فهذا البكاء من الشعر المتكلف ولعل عناصره المكونة كانت أكثر عضوية، وربما أكثر قدماً[١]، فليس كل قصائد الشعر الجاهلي المكتملة يفترض ابتداؤها بالإطلال، فمنها ما تبدأ بالنسيب أو بكاء الشباب أو ذكر المشيب.

إنّ مواقف النسيب الكبرى تتولد بدءاً من المواضيع التحتية وهذه لها استقلالها وان بعضها لا ينفك من الظهور في المطلع، وان وحدة النسيب لا تستند إلى السياق أو إلى سيرة الشاعر – في أحيان كثيرة – بل هي – على الأصح – وفية للتقاليد[٢]. ويجب التمييز بين طرائق استحضار الذكرى وبين الحب في النسيب وهو يشتمل على السرواء وصف المحبوبة أو وصف العواطف التي تتساور الحبيب، فضلاً عن وصف المواقف التي وجد فيها بال نسبة للمحبوبة . فالنسيب يحكي دوماً عن حب منصرم وبذا فأنه يشتمل على زمنين : الأول حين يتكلم الشاعر، والثاني حين كان عاشقاً، وان النسيب يستدعي في الأصل ان يكون الشاعر قد شفي من ألم الحب . وعلى كل حال فان الزمنين متميزان وينزعان إلى التميز في أكثر أشكال النسيب تعقيداً[٣]. لكنْ لماذا يلجأ الشاعر دوماً إلى التأبه "أي تذكر الأحداث الماضية " إذا كان المهم لديه وصف الحب وغرامياته . وهنا يكمن سر النسيب الذي يجعله شديد الاختلاف عن القصائد الغزلية في بقية الآداب حتى السامية منها، مع نزوع الشاعر أكثر فأكثر إلى الانصراف عن قصة هواه لوصف لحظة التأبه..[٤].

ومن تلك الطرائق "غداة البين " "والبين" و بانت سعاد " وقد أجادت "ليشرير" أجادة فائقة في وصفها وبخاصة ملامحها الخارجية، وأصبح البين، في حدّ ذاته أكثر مواضيع النسيب اتقاناً، موضوعاً ثانوياً . وإنّ غداة "البين" و"البين" موضوعان تأرّق

---

[١] ينظر: الغزل عند العرب فاديه ٤٦/١.
[٢] ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٤٩/١.
[٣] ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٤٩/١.
[٤] ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٥٠/١.

الشاعر في صوغهما إعداداً ل روايته الغرامية الصغيرة . وقد يكون حزن الشاعر معاصراً تقريباً للحوادث، إذ ليس ثمة بحث عن الذكرى، وقد يتخذ هذا الحزن أشكالاً بعيدة جداً، أحياناً، عن العذرية [١] والمهم في ذلك تلك الأشكال أكثر من التفاصيل الخارجية كلون ستائر الهودج الحمراء ومشي جمال القافلة الوئيد[٢]. فللبين في حياة الشاعر العاطفية في مظهره الأكثر بدائية قد يكون في حالات يغتبط فيها الحبيب من قطع صلته بالحبيبة متى ما يشاء، أي عندما لا يلقى أية استجابة من محبوبته، عندئذ البين حادث عادي في حياته؛ وقد عبر عن ذلك الشاعر تأبط شراً، بقوله:

إني إذا خلة ضنّ ت بنائلها — وأمسكت بضعيف الوصل أحذاقِ

نجو تُ منها نجائي من بجيلةَ إذ — ألقيتُ ليلةَ خَبْتِ الرهطِ أرواقي [٣]

أو يتصور هذا الشاعر البدائي علاقاته مع محبوباته على مثال العلاقات السائدة بين قبيلتين متحدتين أو متجاورتين– مؤقتاً–، فيعمد إلى استعمال كلمات الودّ والعهد والحبل نفسها في بيان طبيعة العلاقة مع الق بائل الأُخرَ ، بيد أنّ الودّ الذي تكنّه قبيلة لأخرى لا يلزم هذه القيام بتضحيات مسيئة لشرفها أو كبريائها ، كالذي نقرؤه في شعر بشر بن أبي خازم:

الا أبلغ بني سعدٍ رسولاً — ومو لاهمْ فقد حُ لِبتْ صُ رامُ

نَسومُكم الرشادَ ونحن قومٌ — لت اركِ ودِّنا في الحربِ ذامٌّ

فإذا صفرت عيابُ الودِّ منكم — ولم يك بيننا فيها ذِ مامُ

---

[١] ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ١/٥٠–٥١.

[٢] يقصد بذلك ظعن زهير في معلقته:

علون بأنماط عتاقٍ وكلةٍ — ورادٍ حواشيها مشاكهة الدمِ

[٣] ديوان تأبط شراً: ٤٨.

فإن الجزعَ جزعَ عريتناتٍ وبهُقَةَ عيهلٍ منك م حرامُ [١]

فعلى ما يبدو أنّ لموضوع "البين" جذوراً اجتماعية، والشاعر – الحبيب – لن يستطيع معاشرة محبوبته إذا لم يكن – إلى حد ما – على وفاق مع قبيلتها، وإذا لم يكن عقد معها "اتفاق تعايش Modus- Vivendi" ذا صيغة وطقس واضحين. وقد يكون البين، أحياناً، خصاماً بين الحبيب وعشيرة المحبوبة، أو بين القبيلتين فيمتنع الفريقان عندئذ عن ا لمجاورة وتكون المحبوبة – مع قبيلتها – مذنبة لقطعها روابط حسن الجوار [٢]. وقد تختفي – أحياناً – شخصية المحبوبة تمام الاختفاء خلف إرادة القبيلة، وإذا كان ثمة تجاوب عاطفي بين الشاعر وتلك العشيرة، ففي قلبه متسع يحمله على أن يعشق أبكار الحي كافة؛ كالذي تقرؤه عند المرقش الأكبر:

ألا بان جيراني ولست بعائف ۝ أدانٍ بهم صرفُ النوى أم مُ خالفي

وفي الحيّ أبكارٌ سَ بِينَ فؤادَ هـ ۝ عُلالة ما زوّ دْن والحبُّ شاعفي

دِقاقُ الخصورِ لم تُعفـّرْ قرونُها ۝ لشجوٍ ولم يحضرن حُ مَّ ى المزالفِ [٣]

وفي لحظات أُخَر يتوارى الجيران والمحبوبة – بالابتعاد والهجر – وعندها لا يكون للمحبوبة رأي ما وهي أبعد من ان تمارس لعبة الغنج الخطرة مع الشاعر، لذا يقول بشر بن أبي خازم:

أحاذر ان تبيت بنو عقيل ۝ بجارتنا فقد حق الحذار [١]

---

[١] ديوان بشر: ٢٠٦-٢٠٧.

[٢] ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٥٣/١-٥٤.

[٣] المفضليات ٣١/٢، (تحقيق وشرح، شاكر وهارون) العائف: الذي يزجر الطير، العلالة: ما يتعلل به ويتلهى. شاعفي: أي شغفه الحب وحرارته إذا وصل إلى شغاف قلبه. تعفر: يمسها التراب لصيبة. القرون: الضفائر. المزالف: القرى تكون بين الريف والبادية.

وبسبب الخصام بين القبيلتين تبتعد المحبوبة عن الشاعر – الحبيب – من دون ان تودعه فيراها قد أذنبت بحقه وقطعت روابط حسن الجوار وليس فراق العاشقين الا قطع الشاعر علاقته مع عشيرة المحبوبة[٢]؛ يقول الشنفرى:

ألا أمُّ عمروٍ أ جمعتْ فاستقلّ تِ   وما ودّ عتْ جيرانَ ها إذ تولّ تِ

فيا جارتي وانتِ غيرُ مُليمةٍ   إذا ذكِ رْتِ ولا بذات ت فلّ تِ[٣]

وفي نوع آخر من التأبّه وتذكر الماضي يجد "فاديه" في ذلك تأسف الشاعر على شبابه الجميل حين رؤيته المشيب، ويكون الشاعر بعيداً عن البكاء على الأطلال، وان ليس لشخصية المحبوبة – أصلاً – قيمة إلاّ بقدر الحسرة التي توحي بها إلى الشاعر، وإلاّ لأنها جزء من أجمل فصول حياته . وتبدو حسراته مقتصدة، وتذكر محبوبة أو محبوبات كعشق الفتيات الحسان أو نساء القبيلة المؤمثلات.

وفي ظاهر موضوع المشيب والشيخوخة يفترض ان الحبيب لم ير محبوبته منذ زمن بعيد، وبما أ نه لم يدرك تصرّم الأيام لضلالة أو حب أو بدافع نزوات الذكرى، فهو لن يفقه أبداً أنه يستحيل على حبه الذي بعث فجأةً ان يقابل بحبّ مماثل، وفي نظره أن ليس في الإمكان الشعور بح بّ صادق نحو عجوز مخدوع إذ يقول علقمة مؤكداً تلك الحقيقة:

فأن تسألوني بالنساء فأنني   بص يرٌ بأدواء النساءِ طبيبُ

إذا شاب رأسُ المرءِ أو قلّ مالهُ   فليس له من ودّهنّ نصيبُ

---

(١) ديوانه: ٦٢.

(٢) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٥٥/١.

(٣) المفضليات ١٠٦/١، بقلّت: تبغضت.

أراهن لا يحببنَ منْ قلّ مالُ هُ ولا مَنْ رأيْنَ الشيّبَ فيه وقوّسا [١]

ويحمّل الشاعر – في أحيان كثيرة– الزمن جريرة ظهور المشيب، وليس له ان يخدع نفسه لذا فليم نظ ناقته ويهجر محبوبته هجره لطلل دارس، هذا إذا كان عنده بقية من تعقل، كما في قول علقمة بن عبده:

فدعْ ها وسلِّ الهمَّ عنك بجسرةٍ كهمِّ ك فيها بالرداف خبيبُ [٢]

أو في قول عبدة بن الطبيب:

فعدِّ عنها ولا تشغلك عن عملٍ إنّ الصبابةَ بعد الشيبِ تضليلُ [٣]

ومن حسن الحظ ان الزلة تدوم قليلاً لدى هذا العاشق العامل نسبياً، كالذي نقرؤه عند عبدة بن الطبيب:

وللأحِبّ ةِ أيامٌ تذكرها وللنوى قبل يوم البينِ تأويلُ [٤]

ولكن الحكمة عند الشعوب أنْ ليس للمرأة أنْ تهوى شيخاً مُ سنّاً، فيحاول الشاعر – الشيخ– إبعاد فكرة أنْ يحول المشيب دون القيام بالواجبات اليومية، كما في قول ذي الاصبع العدواني:

إن تزعما أنني كبرت فلم أُلفَ ثقيلاً نكساً ولا ورعا [٥]

---

(١) ديوانه: ٥٢٧.

(٢) ديوانه: ٢٢٨.

(٣) ديوانه: ٥٩.

(٤) ديوانه: ٥٩.

(٥) ديوانه: ٦٠.

ويرى "فاديه" ان البكاء على الأطلال هو الشكل الأكثر براعة في الحبّ القائم على التذكر وفيه يحاول الشاعر إبراز الذكرى. ولكن ما الذي جعلها شعرية في نظر البدوي العديم الإجادة للتعبير النفسي، وغير الجدير بال حوار الشعري، وفضلاً عن ذلك الحرص على ان يترك في الطلل العديد من التفاصيل المحسوسة، ويعود الأمر إلى أسباب منها ما تتعلق بمماثلات لطيفة بين المحبوبة والطلل، ومنها ما تتعلق بالسهولة الأدبية التي تتيح دمج الموضوعات القديمة ضمن البكاء على الأطلال[1].

ولكن أحقاً ينزع الشيب إلى إضفاء مسحة شعرية خيالية على ذكرى المحبوبة؟ ان فكرة اللقاء بمحبوبة تعيش في ظل ضغوط اجتماعية صعبة لعلى غاية من الجرأة في تقاليد الشيب . وبالمقابل يبقى الطلل مهيئاً لطقوس الذكرى، وتتماثل شخصية المحبوبة قليلاً مع الطلل، لذا يصبح مطلب الشاعر العثور في ذلك الطلل على هيأة وجه المحبوبة أو آثار الأهل الذين ورحلوا وتعلّق الشاعر بهم[2].

بل يجد الشاعر نفسه أمام الطلل لإشباع حاجته من الحب والذكرى ويصبح الهدف من زيارة الطلل لقضاء حاجته من الحبيبة، بل قد تحمله على العودة إلى مكان غرامه، كما نقرأ عند امرئ القيس:

خليليّ مرّا بي على أمِّ جندب لنقضي لباناتِ الفؤادِ المُعذّبِ[3]

أما المواصفات الجمالية التي ينشدها الشاعر في محبوبته فبين "فاديه" تلك المواصفات كأن تكون معتدلة الخلق على الرغم من أن الشعور البدوي بالتناسق غير شعور الغرب وشكلها تاماً مما يجعلها تشبه التمثال أو الدمية. فضلاً عن صفات

---

(1) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه، ٦٣/١.

(2) ينظر: الغزل عند العرب: فاديه ٦٤/١.

(3) ديوانه: ١٧٠.

أخرى أن تكون حوراء بيضوية الوجه قنواء أسيلة الخد، عيطاء، حسنة المعصم، إلى آخره من النعوت التي تكون منوطة بخيال شهواني وليس من داعٍ لاستخراج تصميم عذري من هذه الأوصاف[١].

وثمة ملامح تبرز، بالمقابل، بصورة أدق، الفكرة التي كوّنها الشاعر عن محبوبته أن توحي اليه بالاحترام وجمالها هذا لا يقاوم ويفعل فعل السّحر الخارق للطبيعة. ولكنّ الأمر متعلّق بمكانتها الاجتماعية وشرف قبيلتها ولأنها سيدة معتبرة وبنت قومٍ أحرار- وهذا الأمر لا يسري على كل نساء أهل البداوة- وانها لم تعرف البؤس ولم تعرف الخدمة فهناك من يؤدي لها أعمالها، وانها لا تخرج من بيتها إلا نادراً. وأنها تعيش القيم والترف وتستعمل السواك وتتزين كثيراً وعطرها المسك[٢].

ويطرح "فاديه" السؤال عن قوة تعلق الشاعر بمحبوبته ومما يعانيه؟ وإذا وُضِع وهم "البكاء على الأطلال " العابر جانباً، فأي قانون وأي مبدأ وأي تقاليد تجعل الحبيب في موقف التبعية بالنسبة للمحبوبة [٣]؟ فالنّسيب "بالنسبة للواقع تعبير غير ملائم له إطلاقاً، إذ كيف تسنىّ لحب معيش ان يتحول إلى عبارات نسيب؟ فمن الصعب- باستثناء عنترة وامرئ القيس اللذين دخلا بسهولة أكثر من اللازم في الدورة الروائية- معرفة مناسبة نظم الشعراء البدو نسيبهم فيها، الأمر الذي يعطي النّسيب طابعاً اصطناعياً غير متجانس ومتعلقاً في آن واحد بالتجربة المعيشة والتقليد الأدبي"[٤].

إلى ان ينتهي بالقول : "وهكذا فان الحب كموضوع مركزي يعالج من أجل ذاته، غير موجود، إذا صحّ التعبير، لدى الشاعر البدوي الذي يتجنبه ذاكراً شرطه

---

[١] الغزل عند العرب ١/٧١-٧٢.
[٢] ينظر: الغزل عند العرب: فاديه ١/٧٢-٨١.
[٣] الغزل عند العرب: فاديه ١/٨٢.
[٤] الغزل عند العرب، فاديه ١/٨٢.

اللازم كالعهد والحاجة تارة، أو مرتداً في لحظات أُ خَر إلى الاستعارات التي يعبرّ عنها بطريقة ناقصة تارة أخرى. ولكن آنىّ لنا ان نعجب عندما نعلم كم هو قليل ميل العقلية البدوية إلى التجريد!"(١).

(١) الغزل عند العرب: فاديه ٩٤/١.

المبحث الرابع

آراء المستشرق جوستاف فون غرنباوم

ومن آرائه التي طرحها في دراساته عن الأدب العربي؛ نشأة الشعر العربي وتطوره؛ إذ يقرر "غرنباوم" قبل كل شيء أنّ الشعر العربي كان فناً غنائياً ذا طابع وصفي عالج عدداً محدوداً من الموضوعات التقليدية. ولما كان الشعر وسيلة البدوي الوحيد للتعبير عن النفس فقد تمثلت فيه حياته الروّحية في أتم أوضاعها . لذلك قلّما عالج البدوي الظواهر الخارجية والصلات الاجتماعية، وأنه نشأ نشأة وجدانية تتصل بالنفس من حيث فخر البدوي بنفسه وحياته الروّ حية، وفيما يشعر به الزهو في وصف الحصان وحمار الوحشي وأحوال الصحراء التي يجتازها . ومع ان هذ ه القصائد قلّما لامست العواطف الصحيحة والأحاسيس الطارئة للفرد فلا مناص من أن يُعدّ الشعر القديم شعراً وجدانياً إلى مدى بعيد.

لكن ذلك الشعر لم ترد له أصول أكيدة، وما يُرجَّح إلى تلك البدايات الأولية في أناشيد الاستسقاء التي كان ينشدها البدو عند موارد الميا ه على أنه لأصلة لهذه الأناشيد وأشباهها من الأغاني الشعبية بنتاج الأسلوب الفني الخالص من الآثار المهذبة المصقولة.

ويرى "غرنباوم " أنّ النظام العروضي لتلك الأشعار يطُابق في الجوهر عروض "الشعر الفني " فالعروض العربي "كمي" شأن الشعر اليوناني واللاتيني، ولذلك كانت نبرة الصوت في الكلمة لا تتفق عادة مع نبرة الصوت في البيت، وفيما عدا الرجز- ولعلّه أقدم الأوزان وأبسطها- فإن البيت في شطرين متمايزين، ثم بدأ الحرص يزداد ابتداءً منذ ٥٠٠م على التصريح في المطلع والتزام القافية الواحدة في جميع أبيات القصيدة. وأنه ظهر في أقدم مخطوط عن الشعر العربي تنويع في الوزن وصقل بارع في التعبير اللغوي، وهذا يعني أنّه كان قد نشأ- قبل ذلك- مذهب شعري ينص على التنويع والصقل، وأخذت الأقطار المختلفة تؤثر أوزاناً مختلفة .

ويكاد يُرجَّح أنّ الفرس تركوا في شعر الأقدمين من شعراء العرا ق تأثيراً بالغاً في الطريقة الفنيّة، فهناك وزنان امتاز بهما هؤلاء الشعراء هما الرمل والمتقارب- وربما يزاد عليهما الخفيف- ويبدو أنها جميعاً اقتبست من أصول فارسية، وحُوِّرت بما يلائم الأوضاع العربية . وربما كان للسريان فضل في وضع المصط لحات الفنية الأولى مثل كلمة "البيت" أي "الخيمة" لتدل على الوحدة الجزئية في القصيدة. وعلى العموم فكان لنظرية الفن العروضي نشأة مستقلة على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي.

فالشعر القديم الذي يظهر في قرن ونصف من الزمان (٤٧٠م-٦٢٠م) تتجلى فيه معالم التطور بصورة واضحة بعد توحُّ د اللهجات في لهجة واحدة تجم ع فيها تراث المدارس المختلفة واللهجات المتباينة بصورة متزايدة حتى تحقق حوالي "٦٠٠م" زيادة القيود في نظام العروض الفني، أدى بسياق الشعر نحو الاتساع وعدد أبيات القصيدة إلى الازدياد[1].

إنّ تحديد تاريخ مُ عيّن لبدء الشعر العربي الفني أمر متعذّ ر، ممّا أدى إلى الاعتقاد بوجود قوة سحرية في الكلمة وشيوع كلمات مثل العزائم والرُّ قى واللعنات الواردة في كلام السجع، ثم في سجع موزون هو الرجز، وهو يشبه ما ورد على لسان حكماء العبرانيين، ومن ثم أخذ نطاق الشعر الهجائي بالاتساع وأوزان جديدة تظهر، ثم تحول الهجاء إلى منظومات ته كمية تعبر عن عداوة شخصية أو قبلية وترد عرضاً في تضاعيف القصيدة الفنية . فضلاً عن أنّ مكانة الشاعر تشب ه مكانة العرّاف، وسرى الاعتقاد بأنه على صلة بقوى غيبية تدلل عليه القصص الكثيرة التي تتحدث عن صلة بحثية وهي "شيطانه" الذي يلهمه الشعر كما يزعمون[2].

---

(١) ينظر: دراسات في الادب العربي، غرنبلوم، ١٣٣-١٣٥.

(٢) دراسات في الأدب العربي: غرنباوم: ١٣٦-١٣٧.

وعن قصيدة الرثاء أو المرثية فإنها تنسب إلى أنشودة النواح البدائية كنسبة قصيدة الهجاء المتأخرة إلى عزائم العرّافين الأولية. ومنه أخذ وزن الهزج يحل محل النثر المسجَّع. وان كان الرثاء يعود إلى نياحات النسوة وجعلها فناً نسائياً فان أوس بن حجر خلّف مراثي رائعة، لكن هذا الفن بلغ أوجه عند الشاعرة الخنساء. إذ اتخذت المرثية أسلوباً خاصاً واضح المعالم إلى جانب التعابير الخاصة والميل نحو التكرار في ألفاظ بعض العبارات من قبيل اللازمة والميل إلى التزام القافية في صدور الأبيات فضلاً عن أعجازها[١].

وقد حدثت تطورات هامّة طرأت على القصيدة الجاهلية وهي الميل إلى الإطالة، ويرافق هذه الإطالة اتساع في نطاق الموضوع من دون أنْ يطرأ على سياق القصيدة الأساسي أي تغيير. فالشاعر يبدأ بالحسرة، وبث الشكوى وذكر حبه الضائع عند بقايا الأطلال منطلقاً إلى رحلة بعد أن غيّم الحزن على فكره ويمضي لوصف فرسه... إلى آخر ما تضمّه القصيدة المكتملة من مديح أو رثاء وصور الصيد والثور الوحشي[٢].

حتى ينهي رحلته تبعاً لرغبته فيصل إلى مخيم سيد أو زعيم، عندها إما أن يثير قضية سياسية أو يلتمس مطلباً سياسياً، وإما أن يحرك أريحية الزعيم ويستحثه على العطاء. والعرف الشعري يتيح للشاعر في هذا الموقف ان يسترسل في الفخر وما يرافقه من مفاخر ومدائح تصور لنا المثال الإنساني في العصر الجاهلي تصويراً حسناً.

---

[١] دراسات في الأدب العربي. غرنباوم: ١٣٧.

[٢] ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٣٨.

ويبرز "غرنباوم" رأياً آخر في الشعر الجاهلي من حيث استجابة الشاعر الجاهلي للطبيعة[١] فيذكر عدم الاستطاعة من تبيّن أية صلة شخصية تصل الشاعر العربي بالطبيعة فيما قبل (٦٠٠م)- على وجه التقريب- ، فالمقاطع الشعرية التي عالجتها القصيدة من قريب أو بعيد لمشاهد بارزة من الطبيعة، لم تكن عن الآثار الوجدانية التي بعثتها الأشياء المرسومة في نفس الشاعر، وانما جرى إقحامها في تضاعيف القصيدة لأحد الدوافع، إمّا حرصاً على إبراز الخصائص الشخصية. أو جرياً على نمط تقليدي . أو رغبة في الشيء الموصوف بذاته ، ويطرحها في الوجه الآتي:

أ- أنّ إيراد بعض المشاهد الخاصة أو الظواهر الطبيعية المعينة يساعد على ابرز الصفات الممتازة التي يتخذها الشاعر سبيلاً إلى الافتخار بنفسه أو الإشادة بفضل ممدوحه أو الاثنين معاً . وما ذكره لصفات فرسه ومغامرات الصيد وحضوره مجالس اللهو الا لإبراز مكانته الاجتماعية الرفيعة، أو ان يذكر شرف منزلة محبوبته، أو ان يذكر الصحراء المخوفة التي يجتازها وحيداً ومنبع الماء المهجور الذي لا يقوى على بلوغه الا الأوابد الوحشية، وما كلّ ذلك إلاّ لأجل أن يشهد له بفرط إقدامه، وربما نمّت عن أهمية ومكانة تلك الشخصيات التي من اجلها تكلّف السفر والارتحال المحفوف بالأخطار، وأنه كلما كانت الأخطار المقتحمة أعظم كان على الممدوح ان يجعل الجائزة أكبر[٢].

ب- أما ذكر عناصر الطبيعة المشاركة للمشهد الشعري، فهو إمّا ان يكون إعداداً للجو التقليدي الملائم لبعض الأوضاع العاطفية، وإمّا لصلة تقليدية. ولكن ذلك المشهد يكون خالياً من خواطر الشاعر نفسه أو التصورات المعبرة عن إلهامه

---

[١] ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٥٩-١٧٧.

[٢] ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٦٠-١٦١.

الذاتي، فيما يذكر من آثار الديار ورسومها التي تمحو معالمها الرياح والأمطار التي تحفزه على ذكر الحبيبة وقول النسيب وهو النسيب الحزين الذي تستهل به القصيدة التقليدية [١]، أو في استرساله بذكر سهاده وطول ليله وتعرضه لنور الصباح حتى ليمكن القول إنّ الموضوع حظي بأقرب ما يمكن إلى المعالجة الوجدانية في منتهى الجمالية.

ج- أما بالنسبة لوصف م شاهد الطبيعة على اختلافها فـلا يرد إلاّ في السياق التقليدي المعروف في نظام القصيدة . ولكـن تكون من غير التفات إلى الإحساسات التي قد تثيرها أو أثارتها بالفعل في قلب الشاعر . بل يتوجه الشاعر إلى موضوعه ليصفه وصفاً مطابقاً وبأدق التفاصيل فضلاً عن ابراز خصائصه النوعية . وليس من شك في أن العرب قد أسهموا في الفنّ الوصفي بعددٍ من الروائع الفنية[٢]. ومهما كان المشهد الوصفي، فالشاعر يصفه لرغبة فيه وليس من أجل أي أحساس يثيره ذلك المشهد في الناظر أو السامع.

والشاعر عند ما يصف الطبيعة فإنه يتوجّ ه بصورة خاصّة إلى مظاهرها القاسية الجافة المخيفة، فمواهبه الوصفية أسرع استجابة إلى داعي المشهد العاتي، منه إلى سحر المشاهد الريفية حين يصف مشاهد الصحراء المهلكة أو الرياح العاتية وأنه يعرضه كما هو أو كما عوّده العرف والتقليد أن يراه، ممتنعاً عمداً عن إظهار أية بادرة شخصية وأية خلجة من خلجاته الخاصة التي قد تطغى على المشهد من غير مبرر . وإن تأتي ذلك للشاعر في أناقة التعبير ورونق اللغة، فإن جمال العرض

---

[١] ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٦١-١٦٢.

[٢] ينظر: دراسات في الأدب العرب. غرنباوم: ١٦٢-١٦٣.

إنما ينبثق من الأمانة في نقل المشاهد وليس من انفعال الشاعر بالمؤثرات التي أوحت إليه[١].

وقد كانت أقوى وسائل الشاعر في الوصف وأروع ما أبدع من فنونه هو التشبيه، فأكثر من استخدامه لإثبات إبداعه وبلغ فيه درجة عجيبة من الرشاقة وتوليد الصور المتنوعة. وكثَرما كان الشاعر يذهب ضحية براعته وفرط تفننه، فانتقاله من موضوع إلى آخر ينتهي به في غير قصد منه إلى حيث يقوده التداعي في مقارناته. وان أداة الإحساس التي يعتمدها هي عينه، والأوصاف أو التشابيه القائمة على حاسة السمع قليلة نسبياً، أما حاسة الشم وان كثر ورودها فتكاد تكون محصورة في النسيب[٢].

---

[١] ينظر: دراسات في الأدب العرب، غرنباوم: ١٦٣.

[٢] ينظر: دراسات في الأدب العرب، غرنباوم: ١٦٤.

المبحث الخامس

آراء المستشرق ياروسلاف

إذ يطرح آراءه في كتابه "صبا نجد " بشأن القصيدة العربية من حيث الشكل والمحتوى، ومدى محافظتها على ذلك الشكل وموضوعاتها على مدى قرون ذلك التاريخ العربي الممتد في القدم . ويرى أنّ أقسام القصيدة واضحة وتوجد في بنيتها الموضوعية ثلاثة موضوعات أساسية [١] النسيب، الرحلة، الفخر بالذات أو الفخر بالآخرين أي المديح . وان هذه القصيدة اتسمت بنيتها بالثنائية ، ثنائية الشكل والمحتوى وان كانت النظرية العربية الشعرية لم تسعف بصورة كافية . ويمكن رؤية أقرب تزاوج ممكن في الشعر العربي ، أو الرغبة في أقرب تزاوج ممكن- بين الشكل والمحتوى، لأن الشعر العربي تحديداً (شعر شكلي) إلى حد كبير، وعلى سبيل المثال يسيطر الشكل في وحدة البيت الشعري العربي الشكل يق على المحتوى سيطرة أكثر احكاماً من أي نمط في الشعر الأوربي. وكما أن تقسيم البيت الشعري العربي إلى شطرين يدعو إلى تقسيم أبعد للمحتوى، فان ظاهرةً "الشكلية" العالية لتوازي المعنى بين الشطرين تدمج ما يسمى بالمحتوى في الشكل بطريقة شبه فطرية ، ولا يمكن أو يعقل أن ينظر إلى كل هذه العناصر ومعها الوزن وبدرجة اقل ، القافية، على أنّها مفروضة ببساطة على المحتوى من الخارج. وبذلك نجده يحدد ثلاثة أوجه للقصيدة العربية متمثلة في الآتي:

---

[١] ينظر: صبا نجد: ٥٥- ٦٠ .

أولاً : القصيدة بوصفها إستراتيجية بلاغية وخطابية :

ان الحماسة المتصاعدة لاكتشاف الوحدة في القصيدة العربية الكلاسيكية ، والفكرة التي تذهب إلى أنّ قصة ما محكية من بدايتها إلى نهايتها تبرهن على وحدة الشكل للقصيدة العربية، قد أدّيا إلى محاولات لفهم القصيدة بوصفها قصة تحكى، أو للنظر إليها بنيوياً بوصفها قالباً مجوّفاً يصب فيه الشاعر موضوعه الشعري، ومن ثم فهذا الموضوع سوف ينظم نفسه في هذا القالب على هيئة قصة ووحدة شكلية في الوقت نفسه ، منذ بداية الوقوف على الاطلال و تذكّر الأهل والحنين إليهم والبكاء على الأيام الجميلة والأهل الراحلين والانتقال إلى الفخر الذاتي أو القبلي.

ويتعرض "ياروسلاف" لرأي ابن قتيبة في مقطع النسيب للقصيدة العربية ، في أنه يتحدث عن بنية تقوم بوظيفتها بلاغياً ، اذ كانت القصيدة بالنسبة لابن قتيبة نموذجاً شكلياً مركزاً إلى درجة عالية ، وقد ساق شرحاً يوضح فيه وظيفة هذا النموذج. ان موقفة النقدي هو انعكاس لنمط هذا النموذج وحالة وجوده "في مكانه" و"مكانه" كما رآه ابن قتيبة كان مخططاً له بعناية وكان المكان هو الساحة البلاطية، النمط الضروري الفعال في تلك الساحة فكان النمط الخطابي . وكانت نيّته الأكثر بعداً الإمساك باللحظة المراوغة للكلاسيكية الشكلية للقصيدة العربية . ويحقق ابن قتيبة هذا التأثير التعميمي أساساً عبر استخدام فعل يعود إلى الزمن الماضي ، استخداماً فنياً مقصوداً كما لو كان يقترح ان شعريته مؤسسة على ممارسة أدبية لماض له مشروعيته ، وتمثل دائماً في الحالة العربية في شعر الجاهلية ، ومع ذلك فان نموذج ابن قتيبة ينطبق كل الانطباق على القصيدة العربية عندما كانت قد اكتسبت وعيها بذاتها في المرحلة الأموية ثم أصبحت محور قصيدة

المدح البلاطية العباسية[١].

وهكذا فان ما نستنتجه- الكلام "لياروسلاف"- من تعريف ابن قتيبة للقصيدة في المقام الاول هو التحقق من ان هذا الناقد العباسي يتحدث إلينا عن بنية تقوم بوظيفتها بلاغياً: ففيها تكمن رسالة ما ومقصود بها أن تكون مؤثرة[٢].

اما قسم الرحلة في نظرية ابن قتيبة للقصيدة هو في غرضه البلاغي غير متميز من الاستهلال، حتى لو أمكن أن يكون حقاً من الناحية الاسلوبية سرداً ، وهو يخبر عن شيء آخر ، بمعنى أن النسيب والرحيل في القصيدة العربية ينبعان من الصوت نفسه ، أو "الأنا " الشعرية ذاتها ، وانهما معاً يكونان الجزء الذاتي في القصيدة[٣].

ويعرض "ياروسلاف" ما قام به "الفريد بلوخ" من جمع ذخيرة ممثلة للأدوات الاسلوبية التي تكشف عن حضور رسالة في القصيدة المبكرة ، إذ يذهب إلى ان مصطلح قصيدة نفسه ينبغي أن يكون قابلا للتطبيق على نحو أصيل على الرسالة فقط، وهذه الرسالة بخصوصيتها لن تكون "قصيدة" فحسب بل ستكون هجاءً في البداية وفيما بعد فقط بوصفها قافية[٤].

ففي قصائد الهجاء تلك الإشارة الأسلوبية، يُلاحظ أن رسالة ما ، مقدمة في أوضح صورة ، أو في بعض الأحيان معادة بوصفها ختاماً للموضوع ، وذلك من خلال فعل الأمر "بلغ" أو "من مبلّغ" وهكذا لم يكن بشامة بن عمرو غير موهم وهو يرسل رسالته الاجتماعية قائلاً:

---

[١] ينظر: صبا نجد: ٦١- ٦٢.

[٢] ينظر: صبا نجد: ٦٣.

[٣] صبا نجد: ٦٦- ٦٧.

[٤] صبا نجد: ٦٧- ٦٨.

فلما هلكت ولم آ تِهِمْ فأبلغْ اماثلَ سهمٍ رسولا [١]

وهي مشابهة لرسالة زهير:

فمن مبلغُ الأحلافَ عني رسالةً وذبيان : هل أقسمتم كلّ مقسمِ [٢]

ان ثمة عدد كبير من القصائد العربية المبكرة كاملة البناء هي رسائل بشكل واضح يقنع على نحو كاف "كما يقول ياروسلاف" بمشروعية القصيدة بما هي شكل وظيفي بلاغياً، أو على الأرجح بكفاءته على القيام بهذه المهمة. وهكذا سيسهل على امرئ القيس في قصيدته الآتية الابتداء بنسيب رثائي (الأبيات ١-٩) عن الديار والأطلال ويندفع إلى حلم يقظةٍ يذكّره بعذارى قبيلته الراحلات، وذلك كي ينتقل فجأة إلى احتفال بناقته التي تتحمل المشاق في رحيل قصير (الأبيات ١٠- ١٤) محدد بصورة واضحة . ثم يقدم بإشارة "أبلغ" الرسالة نفسها بوصفها تعبيراً عن فخره الذاتي (الأبيات ١٥-٢١)، وهو فخر لا يخلو من نغمة خطابية خصومية وأساسية- إلى حد ما - في تلك المرحلة المبكرة [٣] من نضج القصيدة العربية.

وهذه مقاطع من قصيدته تلك:

لمن الديار غشيتُ ها بسُ حامِ فعما يتين فهضبِ ذي أقدامِ

دارٌ لهندٍ والربابِ وفرتنى ولميسَ قبل حوادثِ الأيّ امِ

عُوجا على الطللِ المُحيل لأنّنا نبكي الديارَ كما بكى ابن خذام

---

(١) شعره: ٢٢٤.

(٢) ديوانه: ١٧.

(٣) صبا نجد. ياروسلاف: ٦٩- ٧٠.

أو ما ترى أظعانهن بواكراً كالنخل من شوكان حين صرام
حُورٌ تُعلَّلُ بالعبيرِ جلودُها بيضُ الوجوهِ نواعمُ الأجسامِ [١]

إلى أن يقول:

أبلغ سبيعاً ان عرضت رسالةً أني كهمِّك إنْ عَشَوْتُ أُحامي
أقصِرْ إليك من الوعيد فإنّني ممّا أُلاقي لا أشدُّ حِزامي
وأنا المُنبِّهُ بعد ما قد نوَّموا وأنا المعالِنُ صفحة النُّوامِ [٢]

ثانياً: شعرية القصيدة العربية وموسيقاها

"عندما يدرك نظام القول في القصيدة عبر خطوطها الخارجية المعروفة، ومن خلال اقتراب هذا النظام من منطقة أخرى للمعنى- مثل النظام النغمي للموسيقى- فان ما يحدث حينئذ هو نقل للخاصية الصلبة المميزة للشعر ، أي نظامه الدلالي شديد المحافظة ، إلى ما كان يراه "جوته" بوصفهِ "العنصر السائل " أي المجال المخفف للقساوة في الحالة النفسية "Mood" التي لا تزال متعلقة تعلقاً شديداً ببعض أشكال الإدراك[٣].

لذا فان الوصول إلى تعادل بين الشعر والموسيقى ضمن القصيدة العربية، أن ينجذب نحو فهم خصوصية الحالة النفسية الشعرية ، وهي تتحكم بصورة هرمية في موضوعات "Subjects" القصيدة وثيماتها "Themes" وتقرر استيعابها في بنية القصيدة، وفي النهاية فان الموازاة التي سوف تؤسس في الحالة العربية اذا كان هذا

---

[١] ديوانه: ١١٤- ١١٥.

[٢] ديوانه: ١١٧.

[٣] صبا نجد. ياروسلاف: ٧٤ – ٧٥.

هو الهدف من النقد الشكلي – هي بين الوظيفة البنيوية التي تقررها الحالة النفسية للثيمات في كل من الموسيقى والشعر [١]. ويحاول فيه "ياروسلاف" أن يقرب الامر إلى ما جاء في نص ابن قتيبة " فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطل فُيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد[٢].

وذلك ما يمكن قراءته في معلقة امرئ القيس او الجوهرة السوداء كما يسميها ياروسلاف واستشارته القنوط (الأبيات ٤٤– ٤٨)[٣] تؤشر المثل الأكثر تعبيراً بصورة متناسية عن نهاية حلم اليقظة والعودة إلى المفتاح النغمي والى معنى الفقد الذي يصبغ الموضوعة الأولى للقصيدة العربية الكلاسيكية؛ وأول تلك الأبيات:

وليل كموج البحر أر خى سدوله عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

وكذا نونية المثقب العبدي فا نها تعطي مثالاً آخر مقنعاً شكلياً للخلاصة "Recapitulation" وفي حالة هذه القصيدة ينبغي تأكيد أنّ تتابع "الموضوعة" في نسيجها، حتى وهو يلتزم بال نمط البنيوي الذي تؤسسه الحالة النفسية للاطلال ، لا يشمل الاطلال بوصفها موضوعته الافتتاحية "الأساسية" و "مفتاحه النغمي". وهذان يأتيان من موتيف رفض المحبوبة وهو في النهاية موتيف شعور بالفقد كذلك ، وعليه فأن "الخلاصة" في بنية كهذه سوف تضطر إلى أخذ التنوع الافتتاحي المعين في الحسبان[٤]، إذ يفتتح المثقب العبدي نونيته بالقول:

أفاطم قبل بينك متّ عيني ومنعك ما سألتك أن تبيني

---

(١) صبا نجد. ياروسلاف: ٧٥.

(٢) الشعر والشعراء: ١/٧٥ – ٧٦.

(٣) ديوانه : ١٥١– ١٥٢.

(٤) صبا نجد. ياروسلاف: ٨٢.

فلا تعدي مواعدَ كاذباتٍ تمرُّ بها رياحُ الصيفِ دوني
فاني لو تخالفُ ني شمالي خلافَك ما وصلتُ بها يميني
إذاً لقطعتُها ولقلتُ : بيني كذلك أجتوي من يجتويني (١)

ويأتي من بعد ذلك اعلان مُميز عن الظعن بوصفه "الموضوعة الثانية " ليعلن عن الحالة النفسية في (الأبيات ٥-٩)(٢) المتقدمة على الظعن، ومن ثم يقول:

لمن ظعن تطلع من ظبيب فما خرجتْ من الوادي لحينِ
تبصّرْ خليلي هل ترى ظُعناً عِجالاً بجنبِ الصحصحانِ إلى الوجينِ
مَ رِرْنَ على شراف فذاتِ هجلِ ونكّبْ نَ الذرانحَ باليمينِ
وهن كَ ذاك حين قطعن فلجاً كأنّ حدوجَ هن على السفين
يشبهن السفين وهن بختٌ عراضاتُ الأباهرِ والشؤون (٣)

ثم يتحول إلى الظعن في البيت العاشر:

وهن على الرجائز واكنات قواتلُ كل أشجع مُستكين (٤)

والذي ينتهي عندما لا يعود الشاعر يرى الظعائن في ضوء "حضور " زائف لما يُشبه حلم يقظ ة، بل هي انفصال له دلالته في النهاية . وهذه إذن "خلاصة" أو إعادة صدى للحالة النفسية التي كانت قد وسمت النس ي الافتتاحي وهي الآن علامة اكتماله، وذلك في الأبيات (١٦- ١٩) حيث يقول:

(١) ديوانه: ١٣٦- ١٤١.
(٢) ديوانه: ١٤٢- ١٤٩.
(٣) ديوانه: ١٥٠
(٤) ديوانه: ١٥٠.

علون رباوةً وهبطن غيباً   فلم يرجعن قائلةً لحينِ
فقلتُ لبعضهن وشُ   دّ رحلي   له   اجرةٍ نصبتُ لها جبيني
لعلّ كِ إنْ صرمتِ   الحبلَ   منّ ي   أكونُ   كذ اك مُصحبتي قروني
فسلِّ   الهمَّ   عنكَ   بذاتِ   لوثٍ   ع   ذافرةٍ كمطرقةِ   القيونِ [(١)]

فيلاحظ استخدام المثقب العبدي لإيلاوة الهموم في البيت الأخير من الموتيف الخلاصي ، ومن ثم فان ذكر الهم والهموم واله   مة كلها تشير إلى انتقال وشيك الحدوث إلى القسم الرئيوي للرحلة.

فنجد الشاعر العربي الكلاسيكي في مقاربة الزمن   الشعري في النسيب عن طريق بنية "السوناتا" يؤسس مبدئياً في قصيدته نقطة في الزمن "موضوعة" بعيداً في الماضي بقدر ما   يسمح له تخطيطه الموضوعات الاجمالي   . ان نقطة العودة النموذجية بشكل واضح إلى الماضي ، هي تلك التي تخ تص بالماضي "المطلق" للأطلال، ونقطة تلاشي زمنية أخرى اكثر شخصية هي تلك الخاصة بالديار المقفرة كذلك- لا تفعل أكثر من اضفاء الطابع الشخصي على ذلك الزمن المطلق. وبطريقة أخرى، لا يمكن لنقطة الزمن أن تذهب أكثر بعداً إلى الوراء من الذكرى التي يمكن الامساك بها تماماً من التشتت الموسمي للخليط . فتلك النقطة تشكل ارتكازا لذكرى الشاعر ومن ثم فإنّ هذا الزمن باصطلاحات "السوناتا" الموازية للنسيب هو زمن "موضوعة" النسيب الأولى وزمن مفتاحة النغمي "Tonic"[(٢)].

ومن هنا يتقدم الزمن الشعري في النسيب كما لو كان من منظور تقص يري، والذي يحدث وهو وصول الشاعر   في عملية استدعاء ذكرياته إلى أقصى مستوى

---

(١) ديوانه: ١٦٠- ١٦٥.

(٢) صبا نجد. ياروسلاف: ٨٤.

مختصر بدرجة عالية للتحقق الزائف لحلم اليقظة ، وفي هذه اللحظة تعيد الذاكرة خلف رؤيتها بصورة كاملة في الزمن الحاضر وهذه هي طبيعة تلك المباشرة التخيلية التي لم تتوقف ابداً عن أن تكون تذكراً لمغادرة المحبوبة، حتى لو كانت تتطور نفسياً وشكلياً إلى حلم يقظة غزلي لحضورها[١].

---

[١] صبا نجد. ياروسلاف: ٨٥.

المبحث السادس

الخيال في الشعر الجاهلي في آراء المستشرقين الألمان

توطئة

تعد قضية الخيال قضية خطيرة تصدَّ ى لها بعض المستشرقين الألمان في دراساتهم من أمثال هانيري ش ويعقوبي وفاجنر . وقد كشفت الدراسات الحديثة أن المستشرقين تفاوتوا في موقفهم م ن هذه القضية، فمن قائلٍ بسطحية الخيال في الشعر الجاهلي، ومنهم من راح إلى نفي الخيا ل عن الشعر الجاهلي نفياً مطلقاً، ومنهم من قال بوجود أمثلة– قليلة للخيال وذلك ليس غريباً لأنهم ظلوا إلى زمن قريب يعدّون الشعر العربي القديم مادة وثائقية يتعرفون بها على حياة العرب الجاهليين في جميع مستوياتها من دون النظر إليه على أنه فن . وانهم في غالبيتهم لم يُعملوا قرائحهم في تفهم الشعر الجاهلي ونصوصه الشعرية الفنية بصورة شاملة ووافية، او بالتقصي العلمي عن الحقائق وإثبات الرأي الصريح والصحيح من دون تعصب ديني أو عرقي أو مذهبي أو قومي للخروج بالفائدة العلمية التي تنال أدبنا وتراثنا، وتضيف إلى بحثهم أصالة العم ق العلمي في الدراسة الأكاديمية والبحثية خدمة للحضارة الإنسانية واعترافاً بجذورها الأصلية ومنابعها الثقافية الحقّة.

ولم يهتم معظم المستشرقين بتحديد مفهوم واضح للخيال، وإنما أشاروا إلى بعض مظاهر الخيال في الشعر مثل الأنسنة وإسقاط المشاعر على الطبيعة والحديث الى الحيوان . لكن "هانيريش " حاول أن يحدّ د مفهوم الخيال من دون الاعتماد على النظريات الغربية، وإنما اعتمد على آراء حازم القرطاجني [1] في كتابه "منهاج البلغاء" الذي يرى ان الشعر العربي يقع في إطار الاختلاق الامكاني لا في الإطار الامتناعي، كما في أساطير اليونان ورموزهم.

---

[1] ينظر: منهاج البلغاء. نقلاً عن: قضية الخيال في الشعر الجاهلي (بحث) د. موسى ربابعة: ٥٥٧-٥٥٨.

آراء المستشرق "رودو كناكيس"

تكاد تكون دراسة المستشرق الألماني "رودوكناكيس" عن الخنساء وشعرها الرثائي Al-Hansa und ihre Trauerlieder (Wien, 1902) من أوائل الدراسات الألمانية التي توجهت الى التعامل مع النص الشعري الجاهلي تعاملاً يقترب من الدراسة الفنية، إذ أن المستشرقين كانوا عادة ما يتخذون من الشعر الجاهلي أدلة ووثائق يتعرفون منها على طبيعة الحياة العربية قبل الإسلام، فتحول الشعر من حيث هوفنّ إلى مصدر للمعلومات الاجتماعية والتاريخية وغير ذلك.

يعتمد المستشرق "رودوكناكيس" في دراسته للخيال في الشعر الجاهلي على التفاعل بين الشاعر والطبيعة، وعلى العلاقة التي تُبرز الجانب الإنساني في إحياء عناصر الطبيعة وانسنتها، فيرى أنّ العرب الذين توجهوا توجهاً كبيراً إلى وصف مشاهد الطبيعة، كانوا يتعاملون مع الطبيعة تعاملاً بارداً وموضوعياً- في أغلب الأحيان- ولم ينفعلوا بها أو إنهم لم يسقطوا مشاعرهم الذاتية عليها[١].

فهو لا ينفي الخيال عن الشعر الجاهلي وان كان يرى أن الشعراء تعاملوا مع الطبيعة تعاملاً مباشراً أو سطحياً في أغلب الأحيان، إذ يستدل على ذلك ببعض الأمثلة التي تتجلى فيها فاعلية الخيال الخلاق في شعر الخنساء؛ من مثل قولها:

وأذكره إذا ما الأرضُ أمستْ ... هجولاً لم تلمع بالوميض [٢]

أو قولها:

يذكّ رني طلوعُ الشمسِ صخراً ... وأذكُ رهُلكلِّ غروبِ شمسِ [٣]

---

[1] N. Rodokanakis, Al-Hansa' und ihre Trauerlieder ((Wien: Sitzungsberichte der philosophich– historischen der Kaiserlishchen Akademie der Wissenschaften 1904)), p. 19.

[٢] ديوان الخنساء: ٩٤.

[٣] ديوان الخنساء: ٨٩.

ثم يعلّق "رودوكناكيس" "إن الميل إلى الأنسنة لا يجوز إنكاره من الطبيعة الإنسانية فالخنساء الحزينة التي استبدّ بها الألم جعلت الأرض تشاركها ألمها "[١]، إذ تقول:

ضَاقتْ بي الأرضُ وانتقضَتْ مخارِمُها حتى تخاشَ عتِ الأعلامُ والبيدُ [٢]

وقد وقف "رودوكناكيس" عند أبيات الخنساء وعدّ ها مثلاً حياً على قدرة الشاعرة على إسقاط مشاعرها على الطبيعة، في قولها:

والشمسُ كاسفةٌ لِمَهلكه وما اتّ سقَ القَ مَ رْ

والإنسُ تبكي وُ لّهاً والجنُّ تسْعدُ مِ ن سمرْ

والوحشُ تبكي شجوها لمّ ا أتى عنه الخبرْ [٣]

آراء المستشرق "فولفهارت هاينريش":

ناقش في كتابه "الشعر العربي والشعرية اليونانية " "Arabisch Dichtung und Griescsiche Poetik" خصائص الشعر العربي واتخذ من مقالة "تايويسي كوفاليسكس" "محاولة لوصف الإبداع الأدبي العربي" أساساً لبيان نظرته الى خصائص الشعر العربي. وفكرة "كوفاليسكس" تصف التفكير العربي بالتشتت والتناثر، فان هاينريش أتخذ ذلك منطلقاً لوصف الشعر العربي أيضاً بالتفكك والتجزؤ، فيقول: "ففي الشعر الوصفي فإن البناء المفكك يتضّ ح بكلِّ قوّة على الرغم من المساعدة التي يقدمها الموضوع الموصوف نفسه، ويبدو وكأن الشاعر العربي لم يستطع- مع كلِّ الحدّة في معاينته- أن يلاحظ في موضوعات

(1) Rodokanakis, p. 22.

(٢) ديوان الخنساء: ٤٥.

(٣) ديوان الخنساء: ٦٨.

وصفه أشياء أخرى غير الجزئيات الصغيرة والمهمة، إذ أنه يستهل ك ذكاءه الكلي الخارق لكي يبتكر أشكالاً لغوية متقنة لهذه المعاينات الجزئية، ولذلك فإن تخلخل التركيب خاصية جوهرية من خصائص القصائد العربية، فالقصيدة مزيج غير متلائم وليست كليّة عضوية"(١).

ووصف "هاينريش" الشعر العربي أو القصيدة الجاهلية بأنها ذات بناء جز ئي مفكك اعتماداً على نظرية كوفالسكي، إنما هو تسليم منه لنفي الخيال عن الشعر الجاهلي، ويقول: "ان غياب الخيال يمنح الشعر الجاهلي طبيعته المميزة، ان الإبداع العربي الكلّي يتصف بغلبة المعاينة المطلقة على الخيال"(٢).

آراء المستشرقة الألمانية "ريناتا يعقوبي"

أم ا "ريناتا " فقد ناقشت الصورة الشعرية مناقشة مطولة في كتابها "دراسات عن شعرية القصيدة العربية الجاهلية " "Studien Zur Poetik der altarabischen Qaside" ووقفت عند عناصر الصورة وأنواعها المختلفة وترى : "إن الثروة الهائلة من الصور الشعرية هي أهم خاصية من خصائص أ سلوب القصيدة الجاهلية، وتظهر هذه الث روة في المشاهد الوصفية بشكل لافت للنظر، لكن غزارة هذه الصورة لا تعني بالضرورة الحدّ الأقصى للتأثير الشعري"(٣). وحاولت أن تعيد فقر الخيال الجاهلي إلى طبيعة البيئة الجاهلية، إذ تقول: "فالشاعر العربي يعيش في بيئة لم تستطع أ ن تقدم شيئاً ذا بال للخيال

---

(1) Wolfhart Heinrichs, Arabische Dichtung und Grieschiche Poetik ((Beirut: Herausgegeben vom Orient- Institut der deustschen morgnlandischen Gesellschaft, 1969)), p. 21.

(2) Heinrichs, p. 21.

(3) Renate Jacobi, Studien zur Poetik der altaraischen Qaside ((Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1971)), p. 108.

الإبداعي عند الشاعر، فالصورة كانت عبارة عن نبع حقيقي للتفصيلات التي كشف الشعر العربي في وصفها عن حدة عجيبة في المعاينة"[١].

وقد حاولت "ريناتا" ان تنفي أية قيمة عن الصورة الشعرية و أن تجرّدها من فاعليتها، إذ تقول : "ان الصورة كانت تستعمل ضمن وظيفتها الأصلية ولإعادة انطباع حسيّ، وأنّ العلاقة بين الصورة والشيء المحصور لا تقوم إلاّ على التطابق الخارجي.. فالعالم يبدو غير منظّ م، فالإنسان والجمادات والنباتات والحيوانات، كلّ هذه الأشياء تجتمع مع بعضها البعض دون ترتيب منطقي، لذلك فإنه ليس غريباً إذا ما وجدت تشبيهات تجرح ذوقنا الجمالي على ا لرغم من الاختلاف في الأذواق، فهناك أشياء كثيرة تبدو لنا مُنفرّة تجعل البدوي غير مبالٍ أو غير مكترث، أو ربما توقظ لديه مشاعر مقبولة"[٢].

وقد اعتمدت "ريناتا" في ذلك بعض نماذج شعرية على أنها ي نعدم فيها التسلسل في ترتيب الأشياء، وذلك عندما يشبه الشاعر الجماد بالحيوان والحيوان بالإنسان أو الإنسان بالحيوان[٣]. وقد تمثل ذلك في قول علقمة الفحل:

كأنّ ابريقَهم ظبيٌ على شَ رفٍ   مُفَ دَّمٌ بسَبَ ا الكتّ انِ ملثومُ [٤]

أو قول عنترة:

فترى الذبابَ بها يغني وحَ دهُ   هزَجاً كفعلِ الشاربِ المُ ترنّ مِ
غرداً ي حكُّ ذراعَ ه بذراعه   فعل المُ كبّ على الزَّ نادِ الأجذمِ [٥]

---

[1] Jacobi, pp. 109-110.
[2] Jacobi, p. 110.
[3] Jacobi, p. 111.

[٤] ديوانه: ٧٠.

[٥] ديوانه: ١٩٧-١٩٨.

أو في قول أمرئ القيس:

فبات على خدٍّ أحمَّ ومنكبٍ وضجعتهُ مثل الأسيرِ المكرْدَسِ (١)

آراء المستشرق "ايفالد فاجنر"

وثبت آراءه في كتابه "أسس الشعر العربي الكلاسيكي"

Grundzuge der der klassischen aeabischen Dichtunge: Die altarabische Dichtunge ((Darmstadt, 1987)).

في فصل عن الخيال والواقعية في الشعر الجاهلي، فيرى : "أنّ الشعر الجاهلي كان في أغلبه شعراً واقعياً، ويوصف بأنه واقعي، لأن الشاعر يصف ما يستطيع أن يحسّه، ومن هنا تتركز الحسيّة في التفصيلات، فإذا وصفت الأشياء بشكل مفصّل، فإن السبب لا يعود إلى المعاينة الحادّة للعرب فقط، وإنما- أيضاً- إلى أنّ الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السامع البدوي تماماً، كما هي معروفة للشاعر، لكن الشاعر يستطيع ان يقدم أشياء جديدة من خلال أسلوب التشبيه. وإذا وصف الشاعر أحداثاً فإن هذه الأحداث كانت معروفة لدى السامع، وكذلك فإن التفصيلات هي الأكثر أهمية"(٢).

---

(١) ديوانه: ١٠٢.

(2) Ewald Wagner, Grundzüge der klassischen arabische Dichtunge ((Darmstadt: Wiss enschaftiliche Buchesellschaft, 1987)), p. 177.

المبحث السابع

الأنـــواع الأدبـيـة والشـعر الجاهلي

في دراسات المستشرقين الألمان

توطئة

يحاول المستشرقون في جانب من دراساتهم الأدبية عن الشعر الجاهلي ألا وهو النوع الأدبي وماهية الشعر الجاهلي، إبانة أنه من المتعذر تقسيم الشعر الجاهلي إلى أنواع أدبية كما الشعر الغربي إذ لا يمكن تطابقه معه، لأن الشاعر الجاهلي تهمه ذاتيته ولم يستطع التحرر منها، بل إنّه لا يترجم او يفهم الظروف الخارجية المحيطة به، لانه يعيش لذاته فحسب وينطلق في اشعاره مما تملي عليه ذاته، فهو يعيش لحاضره فقط، وما من ماضٍ يدرجه في اشعاره ليظهر تعلّقه بماضي شعبه ووطنه. وكذلك أتهم الشاعر العربي بالنظرة السطحية للأشياء والابتعاد عن النظرة الموضوعية والكلية، وفي هذا ليقولوا بغياب الشعر الملحمي او الشعر القصصي عن الشعر الجاهلي، على الرغم من أن الشاعر الجاهلي استطاع ان يقدم تصوّرات تبين عن رؤيته وموقفه من الحياة والموت وأي شأن آخر، فضلاً عن تعامله مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملاً إنسانياً عميق الدلالات والأبعاد.

وقد تفاوتت آراء هؤلاء المستشرقين في مسألة النوع الأدبي في الشعر الجاهلي، فمنهم من وسمه بالغنائية الذاتية، وذلك ما سنقرؤه في آراء الفرت وبروينلس وغرنباوم وبارت. ومنهم من رأى بغياب الغنائية عن الشعر الجاهلي وذلك ما جاءت به المستشرقة ريناتا متخطية بذلك دائرة المستشرقين قبلها . على حين نجد نفراً آخر من المستشرقين من راى رأياً غير ذلك كلّه في عدم اخضاع الشعر الجاهلي للتقسيمات الغربية للأنواع الادبية، وذلك ما جاء متمثلاً في آراء المستشرقين جريجور شولر وايفالد فاجنر.

وهذا م ا سيجليه المبحث- هاهنا- من هذا الفصل بالعرض والتبسيط فقط على أنّ ردّ تلك الآراء ومراجعاتها تكون في فصل قابل من دراستنا هذه.

آراء المستشرق "الفرت"

يرى المستشرق "الفرت " في كتابه "حول شعر العرب وشاعر يتهم" "Uber Poesie und Potik der Araber, 1856" "إن تعذر تقسيم الشعر الجاهلي إلى أنواع أدبية لا يخلو من سبب، وتفسير ذلك لا يعود إلى قصور أو عجز في العقلية العربية، وإنما يتعلق بالاتجاه الروحي للشعب نفسه الذي يميل إلى اتجاه محدد دون آخر "(١).

إن تصور "الفرت" هذا في عدم تطابق الشعر الجاهلي مع التقسيم الغربي للأنواع ا لأدبية، ذلك لأن الأمر متعلق بطبيعة التصور العقلي والوجداني للإنسان العربي وموقفه الخاص من الحياة.

بل أنه يؤكد "أنّ الإنسان العربي تهمه ذاتيته، وإنّه لم يستطع أن يخرج من قمقم الذاتية . فهو لم يكن مؤهّ لاً لفهم الظروف والأشخاص وتصويرها، فالإنسان العربي ينحصر في ذاته . ولذلك فهو يعيش وجوده الذاتي وحسب، وهو في أعماله وأفكاره ينطلق من ذاته ويعود إليها، فهو يكتفي بزخم الحاضر، وان الماضي بالنسبة إليه عبارة عن فعل حدث وانقضى"(٢).

ان تأكيد "الفرت" على ذاتية الشاعر الجاهلي وأنه لا يعلق أهمية كبيرة على الماضي لا يعني تمركز الشعر الجاهلي حول "الأنا" الفردية ويظل ينجذب إليها في كلّ الظروف، ولذلك فهو شعر غنائي، والشاعر الجاهلي يتحدث عن ذاته ووجدانه ، لكن لا يعني أنه ينسلخ عن الماضي وعن إطاره الاجتماعي بشكل مطلق . والدليل على ذلك ما فعله زهير في معلقته التي تحدث فيها عن همّ ج ماعي تجاوز الشاعر ذاته ليتحدث عن قضية إنسانية وهي الحرب(٣).

---

(1) Wilhelm Ahwardt: Über Poesie und Poetik der 25 Gotha. 1856, p. 25.
(2) Wilhelm Ahwardt. p. 26.
(٣) ينظر: الأنواع الأدبية.. د.موسى ربابعة (بحث): ٢٧٢.

"كما ان تعريف الشعر الغنائي بأنه شعر شخصي بمعنى أنه اعتراف أو إفضاء بما يخالج النفس في نظم شعري. ومثل هذا التعريف يعتبر غير جامع إذ أنه يستبعد من نوع الشعر الغنائي مجموعة عظيمة من الآثار الأدبية التي كانت دائماً بحق تعتبر بحق داخلة فيه"(١).

ويشير "الفرت" إلى نقطة أخرى أسهمت في أخراج الشعر الجاهلي من الخضوع إلى التقسيم الأوربي للأنواع الأدبية، بقوله : "ان الإنسان العربي مشغوف بعالم المرئيات أو الظواهر، وهو لا ينظر إلى الأشياء نظرة كلية، وإنما هو مشغوف بالجزئيات، فهو لا يملك فهماً كلياً إطلاقاً، فالعربي سطحي النظرة الموضوعية، ولذلك فهو يفقد التعمق الذاتي في مركز المادة التي يتعامل معها"(٢).

وفي قول "الفرت" تعميق للذاتية للشعر والابتعاد عن النظرة الموضوعية والكلية، وفيه تقديم لإبراز غياب الشعر الملحمي والشعر القصصي عن الشعر الجاهلي. ولكن الشاعر العربي استطاع ان يقدم تصورات كشفت عن رؤيته وموقفه من الحياة والموت وغيرها . واستطاع ان يتعامل مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملاً إنسانياً عميق الدلالات والأبعاد، وأنه عندما يقف على الطلل أو يصف الظعن أو الرحلة أو مشهد الصيد، إنما يبرز قدرته على النفاذ إلى جوهر الأشياء التي كان يتعامل معها(٣).

ومما قاله "الفرت" أيضاً: "ولأن اتجاه الشعراء منصبّ على الحالات النفسية الذاتية– على الأغلب– فإن المرء يمكن ان يستنتج ان هذا الاتجاه يسيطر على الشعر العربي ويطبعه بطابعه. ولذلك يمكن ان نتوقع ان النوع الأدبي الذي يعتمد العاطفة والشعور هو الذي يقوم عليه الشعر الجاهلي. أما الأنواع التي يعتمد فيها

---

(١) لابيه فينست: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: د. حسن عون: ١٣٣.

(2) Über Poesie und Poetik der Araben p. 26.

(٣) ينظر: الأنواع الأدبية.. د. موسى ربابعة (بحث): ٢٧٢.

على التصوير والفن الموضوعيين فقد ظلت بعيدة عن دائرة النشاط الابداعي للشعر العربي القديم، ولذلك فإن الشعر العربي قد بُني بناءً غنائياً في الغالب . أما فن الشعر الملحمي والدرامي فيكادان يغيبان عن الشعر العربي القديم"(١).

وفي ضوء هذا التصور يرى "الفرت" ان الشعر الجاهلي شعر غنائي، وعندما أراد ان يناقش وجود الشعر الملحمي والدرامي في الشعر العربي فـ إنّه رأى انّ سر غياب الملحمي والدرامي في الشعر العربي يعود إلى "أن الشاعر العربي لم يجد مادة وطنية أو ماضياً كبيراً، وذلك ان العرب عاشوا قبائل متناثرة ولكل قبيلة أبطالها تمتدح صنائعهم المجيدة، وهذا كان بإمكانه ان يمهّد لوجود فن ملحمي أو أغانٍ شعبية لكنّه لا يمهد لوجود ملحمة(٢).

وفي نهاية الأمر يحاول "الفرت" إجمال رأيه فيقول : "ان الشعر العربي لا يتضمن شعراً ملحمياً أو درامياً، وإنما يحمل طبيعة غنائية لكنها ليست غنائية بحتة، ولكنها في الأغلب غنائية مختلطة. ولكن لأن الغنائية هي الغالبة على الشعر العربي القديم، فانه من الممكن وصف هذا الشعر بأنه غنائي وصفي beschreibende Lyrik أو بأنه عبارة عن قصائد النشيد Odik، وذلك لأن الشعر العربي القديم ارتبط منذ نشأته بالغناء"(٣).

آراء المستشرق "برونيلش"

وله مقالة في الشعر الجاهلي وخصّ فيها شعر بعض شعراء هذيل من حيث المحتوى والأسلوب . وهي محاولة لمعاينة تاريخية أدبية للشعر العربي القديم :

(1) Über Poesie und Poetik der Araben p. 27.
(2) Über Poesie und Poetik der Araben p. 27.
(3) Über Poesie und Poetik der Araben p. 27.

وينظر كتابه:

Bemerkungen uber die Aechtheit der altarabischen Gedichte, Greifswald: 1872. p. 22.

"Versuch einer literageschichtlicher Betrachtungsweise altarabischer Poesien" Der Islam. 24. 1939.

أشار فيها إلى صعوبة تطبيق نظرية الأنواع ا لأدبية العربية على الشعر الجاهلي، "... ففي الحالات النادرة جداً يمكن للمرء ا ن يصف طبيعة هذا الشعر بالملحمي، إذ ان هناك مقطوعات كثيرة تتخذ شكلاً دراميا، لكن استخدامها يقتصر على مشاهد منفصلة ضمن إطار واسع ولذلك فان الشعر الجاهلي المحكوم بموضوعات محدودة يتوجّ ه توجهاً غنائياً، لكن هذا يمتزج في الغالب بأوصاف لأشياء أو بأحداث واقعية وتشبيهات ذات طابع قصصي منبثقة عن الخيال"(١).

فهو يعترف بوجود بعض الملامح القصصية في الشعر الجاهلي، ولكنة يقرّ بغلبة الجانب الغنائي على القصيدة الجاهلية، إذ أن الموضوعات التي يتحدث عنها الشاعر تبدو بعض الأحيان ذات طابع قصصي فيما يرسمه من التشبيهات المتنامية كما في مشهد الصيد وهذا لا يعني ظهور طابع قصصي واضح يخرج القصيدة عن غنائيتها، ذلك لأن الشاعر يجعل كل الأشياء تتصل بذاتيته.

ويرى "برونيلش " ان تعدد موضوعات القصيدة وتنوعها يجعل تصنيف القصيدة ضمن نوع أدبي محدد أمراً يدعو إلى الحيرة، ذلك التعدد الذي يدعو الشاعر إلى تغيير الموقف النفسي له (٢). ويبدو انهـيميل إلى ان يصرف الشعر الجاهلي بالغنائي مع إمكانية ان تحتوي القصيدة على طابع غنائي وطابع قصصي. فالقصيدة العربية القديمة تسعى إلى إقامة تناظر بين العام والخاص وعلى دمج الذاتي

---

(1) Versuch einer literaegeschichtlicher Betrachungswsise altarabischer posien, Der Islam. 24. 1973. p.244.

(2) Versuch einer…: p. 27.

بالموضوعي والغنائي بالقصصي، في إطار يجمع بين الاثنين ليخلق شكلاً شعرياً متميزاً لا هو بالقصصي ولا الغنائي الخاص[١].

آراء المستشرق "غوستاف فون غربناوم"

إذ عرف بدراساته الكثيرة عن الأدب العربي وكانت قضية تصنيف الشعر الجاهلي ضمن أنواع أدبية معينة من مجالات اهتمامه، ففي كتابه "مدى الواقعية في الشعر العربي القديم":

"Die wiechkeitweite der Fruharabischen Dlchtung. 1937".

تعرض للأمر إذ يقول : "فإذا حاول المرء ان يصنف القصيدة ضمن معايير أو أصناف الأدب الأوروبي فانه سيقع في صراع بكل تأكيد فان الشعر الجاهلي يمكن أن يصنف شكلياً على أنّه شعر غنائي"[٢]. ولكنه لم يتوقف عند هذا الرأي، إذ رأى ان الشعر الجاهلي يمكن ان يحمل طابعاً درامياً أكثر مما يحمل طابعاً ملحمياً. وقد وردت نماذج شعرية توحي بأن اشعر الجاهلي يظهر خصائص درامية أكثر مما هي ملحمية من ذلك ما أورده للشماخ في قصيدة له[٣].

ثم يعود ليؤكد ان الشعر الجاهلي شعر ذو طبيعة غنائية؛ فيقول: "ان الشعر العربي الذي لم يتخذ أداة للسياسة كان فناً غنائياً ذا طابع وصفي عالج عدداً محدوداً من الموضوعات التقليدية. ولما كان الشعر وسيلة البدوي الوحيدة للتعبير الرفيع عن النفس، فقد تمثلت فيه حياته الروحية في أتم أوضاعها .. ومع ان هذه القصائد قلما

---

[١] ينظر : د. ناصر عثمانة ود . إبراهيم السنجلاوي، بين القصصية والغنائية دراسة مقارنة في شعر الحرب الانجليزي القديم وشعر الحرب العربي . مجلة جامعة دمشق . العدد الخامس عشر ١٩٨٨، ١٠٨.

[2] Die wirklichkeitweite der Fruharabischen dichtung. Wien; 1937. p. 202.

[٣] ينظر: ديوان الشماخ، تحقيق وشرح: صلاح الدين الهادي: ١٨٧-١٨٩.

لامست العواطف الصميمية والأحاسيس الطارئة في نفس الفرد، فلا مفرّ من اعتبار الشعر القديم شعراً وجدانياً إلى مدى بعيد"(١).

والذي دعا غرنباوم لأن يسم الشعر الجاهلي بالغنائية والوجدانية ما نقرأ وهفي قوله: "ان أيراد بعض المشاهد الخاصة أو ا لظواهر الطبيعية المعينة يساعد على إبراز الصفات التي يتخذها الشاعر سبيلاً إلى الافتخار بنفسه موهماً أنّه انما سيسرد الوقائع سرداً موضوعياً. تلك هي غايته إذا تحدث عن جودة حصانِهِ ومساهمته في مغامرات الصيد الرياضية وحضوره مجالس اللهو. فكل همه من ذكرها إبراز مك انته الاجتماعية الرفيعة، وإذا ذكر شرف منزلة محبوبته الجميلة فذلك سبيله إلى الإشادة بمآتيه الكثيرة، وإذا ذكر الصحراء المخوفة التي يجتازها وحيداً، ونبع الماء المهجور الذي لا يقوى على بلوغه إلاّ أوابد الوحوش، فإنما ذلك لكي نشهد له جميعاً بفرط إقدامه"(٢).

ويبور غرنباوم رأيه بأن الشعر الجاهلي غنائي انطلاقاً من اعتقاده بسيطرة الذاتية على القصيدة الجاهلية، فمن الواضح أنّ الشاعر كان يلتفت إلى نفسه في مناسبات كثيرة، لكن هذا لا يعني ان الشاعر يظل بعيداً عن الموضوع الذي يتحدث عنه، فهو لا يتحدث عن ذاته فحسب، إنما يأتي بموضوعات يسردها بطريقة واضحة عن الذاتية بشكل واضح، فمثلاً وصف الناقة وحمار الوحش وبقرة الوحش في معلقة لبيد، علامة بارزة على اختفاء ذات الشاعر وحضور الأشياء الأخرى حصراً موضوعياً. هذا إلى جانب شيوع القصصية في شعر الأيام (٣). أو في استطراد الشاعر بالحديث عن المحبوبة أو الممدوح كما في التشبيه الدائري الذي يحتوي على

---

(١) غرنباوم. دراسات في الأدب العربي: ١٣٣.

(٢) غرنباوم. دراسات في الأدب العربي، ١٦٠-١٦١.

(٣) ينظر: الشعر أيام العرب. د. عفيف عبد الرحمن: ١٨٧-٤٠٥، وينظر: القصة العربية في العصر الجاهلي. د. علي عبد الحليم محمود: ٧٦-٧٧، ٨٥-٨٦.

الملامح القصصية "التي تغدو في التشبيه الدائري من أهم الظواهر المشتركة بين نماذجه المتعددة في العصر الجاهلي . ان هذا التوجه القصصي في هذا التشبيه يذكرنا باتجاه عام في الشعر الجاهلي هو الاهتمام بالحكاية الخرافية التي جسدتها مشاهد متعددة في القصيدة الواحدة لقصّة الثور الوحشي ومطاردة الكلاب له، وقصة الحمار الوحشي الم صاحب لا تانه أو اتنه، وقصة القطاة التي يلاحقها الصقر، وغير ذلك"[١].

آراء المستشرق "رودي بارت"

وللمستشرق "رودي بارت" إسهام في توضيح أهم خصائص الشعر الجاهلي . ففي مقالته "Die Arabische Literatur 1964" حاول البحث عن تصنيف للشعر القديم، فقال : "إذا حاولنا ان نصنف الموضوعات التي توضع إلى جانب بعضها بعضاً في القصيدة: الشيب والرحلة والمديح ضمن وحدة واحدة، فإن الصفة الغالبة على القصيدة هي الصفة الغنائية . فالجدير بالملاحظة ان الشاعر– على الرغم من الموضوعات التي يصفها– يضع نفسه في المقام الأول، فالقصيدة تحمل طبيعة ذاتية Subjektive وتتعلق بالأنا فهي غنائية أو وجدانية Sentimentalashe فهي ليست غنائية في افتتاحها وحسب، وإنما في الأبيات التالية للافتتاح مثل الرحلة ومشهد الصيد"[٢].

ويبدو رأي بارت فيه كثير من النظرة العامة غير المتفحصة، لأنه يؤكد الذاتية في كل شريحة من شرائح القصيدة الجاهلية . فإذا كانت الذاتية تتجسد في النسيب وفي الفخر بالذات، فإن المرء يمكن ان يرى تراجع "الأنا" في الشرائح الأُخَر للقصيدة الجاهلية فمشهد الرحلة والصيد أقرب إلى الطبيعة القصصية من الغنائية،

---

(١) التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي دراسة في الصورة (بحث). د. عبد القادر الرباعي: ١٤٢.

(2) Rudi Paret. Die arabische Literatur In Die Literaturen der welt Herausgegeben Von wolfgong Einsiedel. Zurich. 1964, pp. 65-66.

فالجانب الغنائي يظهر باهتاً وتراجع الذات يتجلى واضحاً في حد يث الشاعر عن قصة ثور الوحش أو بقرة الوحش أو الحمار الوحشي أو القطاة وأي مشهد آخر[١].

ويحاول "بارت" أثبات الغنائية في الشعر الجاهلي إذ لم يقتنع بوجود مشاهد قصصية أو درامية في الشعر الجاهلي، إذ يقول: "ان الشعر العربي القديم لم يكن موضوعياً Objektiv إلا في الظاهر، إذ ان الموضوعات لا تعني إلاّ الاتصال بالذات وان الموضوعية ليست إلاّ شيئاً ضعيفاً، إذ خلفها يختفي الإعجاب بتفخيم "الأنا" فقط في التشبيهات الطويلة، مثل أوصاف الحيوان أو وصف البرق، فذات الشاعر تتراجع لصالح الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر"[٢].

ان تأكيد "بارت" بغياب الموضوعية عن الشعر العربي القديم واعتبارها أمراً هامشياً صرفه عن دراسة التشبيهات الطويلة التي يشير اليها. فهل هي غنائية، لكنه جعلها شيئاً مقصوداً لذاته.

ولم يكن "بارت" المستشرق الوحيد الذي أشار إلى الموضوعية في الشعر الجاهلي، فقد قال "بروكلمان": "على أن العربي من حيث هو شاعر ليس موضوعياً تماماً ليجد كفايته في فنّ كلامي واقعي محض، وإنما يضع فنّه قبل كل شيء في خدمة فخره بنفسه واعتزازه بمجد قبيلته"[٣].

---

[١] ينظر: الأنواع الأدبية.. د. موسى ربابعة: ٢٧٩.
[2] Rudi Paret: Die arabischi Literatur p. 66.
[٣] تاريخ الأدب العربي. كارل بروكلمان: ٦٥.

آراء المستشرقة ريناتا ياكوبي

إذ كان لها رأي يختلف كل الأختلاف عن آراء من تقدم من المستشرقين بشأن غنائية الشعر الجاهلي إذ قدمت دراستها حول شعرية القصيدة العربية وتصفها على أنها نوع أدبي(١). وهي تتخطى بذلك آراء غيرها من المستشرقين، إذ ترى ليس من الصعوبة إدراج القصيدة العربية الجاهلية تحت أنواع أدبية مختلفة اعتماداً على نظرية الأنواع الأدبية الغربية وأقامت دراستها للقصيدة على أنّها نوع أدبي، على طبيعة الأسلوب الذي تتضمنه القصيدة، وهي بهذا تدخل دائرة جديدة غير دائرة دراسات المستشرقين قبلها، وقد قسمت الأساليب في القصيدة الجاهلية إلى ثلاثة أنواع: أسلوب وصفي، وأسلوب قصصي، وأسلوب بلاغي(٢).

وقد أفادت "ريناتا" من نماذج شعرية لتقسيم رأيها بهذا التقسيم . فتذكر من علامات الأسلوب الوصفي تسلسل الجمل النمطية التي تشكل مجموعة من الأبيات، بحيث كل بيت يحتوي على أوصاف جديدة للموصوف؛ ووجدت ذلك في وصف امرئ القيس لمحبوبته:

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ ... ترائبها مصفولة كالسجنجلِ

تصدّ وتبدي عن أسيلٍ وتتقي ... بناظرةٍ من وحشِ وجرةَ مطفلِ

وجيدٍ كجيدِ الرئمِ ليس بفاحشٍ ... إذا هي نَصَّتهُ ولا بمعطّلِ

وفرعٍ يُغشي المتنَ اسودَ فاحمٍ ... أثيثٍ كقنوِ النخلةِ المتعثكلِ

غدائرُه مستشزراتٌ إلى العلا ... تضل المَدارى في مثنّى ومُرسَلِ

وكشحٍ لطيفٍ كالجديل مخصّرٍ ... وساقٍ كأنبوبِ السقيّ المذلّلِ (٣)

---

(1) Renate Jacob: "Studien Zur" Poetik der altarabischen Qaside 1971.
(2) Renate Jacob: p. 209.
(٣) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٥–١٧.

أما الأسلوب القصصي أو الحكائي فيتمثل بالجمل القصيرة وغياب الأدوات البلاغية، وان كانت ترد فيه بعض التشبيهات المتناثرة . والقصصية متوافرة في النسيب– في بعض الأحيان– وفي وصف الحيوان . وقد قدمت مثلاً لذلك وصف زهير للبقرة الوحشية، إذ يقول:

ولم تدر وشك البينِ حتى رأتهم — وقد قعدوا أنفاقه ا كلَّ مقعدِ

وثاروا بها من جانبيها كليهما — وجالت وان يُجْشِمنَها الشدُّ تجهدِ

تبذّ الأُ لى يأتينها من ورائها — وان نتقدمها السوابق ت ص طَدِ

فانقذها من غ مرةِ الموت أنها — رأت أنها إن تنظر النبلَ تقصدِ

نجاء مجدّ ليس فيه وتيرةٌ — وتذبيها عنها بأسح مَ مذو دِ

وجدّتْ فألقت بينهن وبينها — غباراً كما فارتْ دواخنُ غرقَدِ [1]

أمّا فيما يتعلق بالاسلوب البلاغي، فقد أشارت إلى التكرار والنداء ولام الأمر وغير ذلك، ويتمثّل هذا الأسلوب في الرسائل الهجائية، وفي المديح، وفي الحديث عن الحبّ والفراق في النسيب، وقدّمت لذلك نموذجها من شعر النابغة حيث يقول:

لعمري وما عمري عليَّ بهينٍ — لقد نطقتْ بطلاً عليَّ الأقارع

أقارعُ عوفٍ لا أحاولُ غيرها — وجوهُ قرودٍ تبتغي من تجادعُ

أتاك امرؤ مستبطنٌ لي بغضةً — له من عدوٍ مثل ذلك شافعُ

أتاك بقولٍ هلهلِ النسج كاذبٍ — ولم يأتِ بال حقِّ الذي هو ناصعُ

أتاك بقولٍ لم اكن لأقوله — ولو كبلت في ساعديّ الجوامعُ [2]

---

[1] ديوانه: ٢٢٨–٢٣٠.

[2] ديوانه: ٣٤–٣٥.

أما من قال أو رأى بعد اخضاع الشعر الجاهلي للتقسيمات الغربية للأنواع الأدبية فهما المستشرقان شولر وفاجنر.

١- رأي المستشرق جريجور شولر

وقد جاء في مقالة له أنه يرفض الاعتماد على آراء الغربيين فيما يخص تقسيم الشعر الجاهلي إلى أنواع أدبية[١] مختلفة- مشيراً إلى ما فعلته رينانا التي أفادت من أراء اميل شتايجر- ويرى ان الشعر العربي يجب ان يصنف ضمن إطاره الخاص به، لأنه شعر يحتوي على خصوصية تميزه من الشعر الغربي . والأجدر ان يصنف حسبما فعل النقاد العرب القدماء حسب الموضوعات، مثل : المدح والهجاء والرثاء والوصف وغير ذلك[٢].

٢- رأي المستشرق "ايفالد فاجنر"

إذ يطرح مسألة تصنيف الشعر الجاهلي ضمن الأنواع الأدبية الغربية، في أنه أمر لا يجوز أبداً، لأن الشعر الجاهلي بعيد عن مثل هذا التصنيف، كما ان مفاهيم الأنواع الأدبية الغربية عرفت تعريفات مختلفة عبر تاريخها الطويل [٣]، لكنه لم يشر إلى اندراج الشعر الجاهلي تحت أي نوع من الأنواع الأدبية "الملحمة، الدراما، الغنائية " وإنما همّه إبراز بعض الجوانب القصصية ومن أهمها القصص الخرافية المتصلة بعالم الحيوان وقصص الكتاب المقدس[٤].

---

(1) Gregor Schoeler: Die Anwendung neuerer liteatuwissenschaftichen Methoden in der Arabistik, ZDMG 1977. p. 743.
(2) Gregor Schoeler. P. 123.
(3) Ewald Wagner: Grundzuge der klassischen arabischen Dichtung Bd I. Die altarabischen Dichtung Darmstadt, wissenschaftliche Buchgeseellschaft: p. 161.
(4) Ewald Wagner: p. 164- 170.

إن مسألة الشك في صحة القصص في الشعر الجاهلي ليس من السهل إثباته، إذ ان المستشرقين شكوا في الشعر الجاهلي بصورة عامة وأنهم لا يريدون الاعتراف أ عترافاً صريحاً بقدرة الشاعر الجاهلي على استخدام أسلوب القص إلى درجة عالية جداً.

والنتيجة التي توصل إليها "فاجنر " أن الشعراء الجاهليين لم يأتوا بمواد قصصية إلا في النادر، وإنْ أوردوها في شعرهم فإنهم لا يملكون تكنيكات القصص، فضلاً عن قضية الانتحال التي قال بها عدد غير قليل من المستشرقين . وأشار إلى أن الحوار في العصر الجاهلي كان بدائياً لكنه تطور فيما بعد- في العصر الأموي والعصر العباسي-[(١)].

وبذلك نأتي إلى نهاية هذا الفصل من الدراسة بعدما اطلعنا على آراء متنوعة ودراسات كثيرة ملؤها الآراء التي أفاض بها طارحوها من المستشرقين . وقد توخينا العرض الموضوعي لتلك الآراء والدراسات والمواقف، على أنّنا سنجلي المواق ف الحقيقية لهؤلاء من قضايا كثيرة تخص الشعر الجاهلي وأولاها قضية الخيال في الشعر الجاهلي لما لها من مساس قريب جداً من روح الشاعر وشاعريته، بل من الشعر العربي بجملته، شعر أمّتنا ووجه تاريخنا الناضر المشرق الذي ظل يضيء دروب محبيه من الباحثين والدارسين والعلماء، وذلك ما سيكون لنا مع بداية الفصل الثاني.

---

(١) ينظر: الأنواع الأدبية.. د. موسى ربابعة، ٢٨٨-٢٨٩.

الفصل الثاني

الردود والمراجعات على آراء المستشرقين

- المبحث الأول: قضية الخيال في الشعر الجاهلي
- المبحث الثاني: الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي
- المبحث الثالث: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية

توطئة

نأتي في هذا الفصل من الدراسة للردّ على ما جاء في دراسات المستشرقين وآرائهم التي استعرضت في مباحث الفصل الأول السبعة . وقد آثرنا أن يكون في ثلاثة مباحث؛ وبالشكل الآتي:

١ -قضية الخيال في الشعر العربي.

٢ -الأنواع الأدبية في الشعر العربي.

٣ -وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية.

وقد توخينا الأمانة العلمية في ردودنا جميعها قدر الإمكان وقدر ما أسعفنا به الدراسات المساعدة في هذا الصدد سواء ما جاء في دراسات المستشرقين ممن أتصف بالمنهجية العلمية، أو ما جاء في الدراسات العربية المتصدرة باللسان العربي وما حاول أو قدّم فيها مؤلّفوها من الرأي بشأن كلّ طبيعة من تلك الدراسات المعنية بهذه المباحث.

المبحث الأول

قضية الخيال في الشعر الجاهلي

توطئة

للخيال في الشعر العربي مساحته الفنية في مخيلة الشاعر ، فقد لا يكون الشعر شعراً ما لم يتسم بخيال الشاعر الذي تسرح فيه افكاره وصوره، فيصطاد منها أوابد أفكاره ليضمنها لوحاته الفنية فيما يرسم لقصائده وشعره من مقاطع وألوان فنية تظهر معالجته وتفاعلاته مع الاشياء من حوله من بشر أو حيوان أو طبيعة صامتة أو طبيعة ناطقة.

فخاصية الخيال شيء حتمي يرافق عملية الابداع الشعري الذي يتكىء على نشاط المخيلة ، ولقد جنح الشعر بالخيال إلى ابعد آفاقه ، فكان للدارسين والنقّاد أو الفلاسفة أن يتوقفوا عند ذلك الجنوح لمعرفة او تقنين مفهوم ذلك الخيال- وإن كانت اللفظة التي استعملت هي التخييل لا الخيال- ولو استجلينا مفاهيم الخيال أو التخييل عند الفلاسفة والنقاد نجد أن بعض الدارسين [١] قد حدد ذلك المفهوم عند ابن سينا ، في أن الكلام المخيّل موجّه إلى مخاطبة الغير ، وعليه كان ارتباط الشعر با لمنطق .فالجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة عند العلماء ، والخطابة يراد بها إقناع الغير وتعتمد على المقدمات المقبولة عند الجمهور ، والشعر يراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين. إن ابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها تقليد بل هي تصوير معنى من المعاني للمخيلة ، والمخيلة هي مستودع الصور الحّية تخزن الصور التي يؤديّها الحسّ والفكر ، وأنّها متصلة بالقوة النزوعية، فإذا ارتسمت في المخيلة صورة محبوبة او مكروهة نشطت تلك القوة إلى طلبها أو الهروب منها.

---

[١] ينظر: الخيال مفهوماته ووظائفه: د. عاطف جودت نصر : ١٥٥-١٦٠. وينظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب . إحسان عباس: ٢١٨ والصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب. جابر عصفور: ٦٥.

فضلا عن ذلك يرى ابن سينا إنّ التخييل أمر خارج عن ا لتصديق ، لان التصديق مطابقة الكلام للواقع، على حين أن التخييل يرجع إلى ما للكلام نفسه من هيأة تحدث انفعالاً ما ، أي ان التصديقات والتخيلات بمنزلة المادة والصورة ، ومما يترتب عليه أنّ حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني بل في صورها[١].

وجاء ذكر التخييل عن د الفيلسوف الكندي إذ أطلق على قوة التخيل القوة المصوّرة إذ أنها تجد ما لا تجده الحواس البتّة [٢] وجاءت عند ابن قتيبة بدلالاتها اللغوية النفسية فيما يروى عن العرب من أشعار تتحدث عن عزيف الجن؟ على انه من التخيلات [٣] وهناك من الفلاسفة الفارابي الذي ربط الشعر ب التخييل وعدّه من ابرز الأسس الفنية والنفسية التي تحدد جوهر الشعر وطبيعته ومهمته وإنه عملية تخييلية تتم في مخيلة الشاعر وترمي إلى أثارة القوة المتخيلة لدى المتلقي[٤].

نأتي في هذا المبحث بعدما قدمنا شيئاً عن الخيال ومفهوماته للرد على آراء بعض المستشرقين الألمان من أمثال: هاينر وريناتا وفاجنر، الذين تصدوا لدراسة قضية خطيرة من قضايا الشعر العربي ، وهي قضية الخيال في الشعر الجاهلي ، والذين عُرضت آراؤهم في مبحث متقدم من الفصل الأوّل.

وقد رأينا تفاوت آراء هؤلاء في هذه المسألة الخطيرة فمن قائلٍ بسطحية الخيال الشعري الجاهلي، ومنهم من نفى الخيال عن هذا الشعر نفياً مطلقا ، ومنهم من قال بوجود أمثلة قليلة عن الخيال في الشعر الجاهلي. وهو أمرٌ ليس بالغريب أن يصدر عن هؤلاء المستشرقين تلك المواقف والآراء، لأنهم ظلّوا إلى وقت قريب يعدون الشعر

---

(١) ينظر: الخيال مفهوماته ووظائفه: ١٥٥

(٢) رسائل الكندي الفلسفية: ١/١٦٧

(٣) ينظر: تأويل مشكل القرآن: ٨٧ و ينظر: عيار الشعر: ١٦. نقد الشعر: ٢٤٣.

(٤) ينظر: إحصاء العلوم: ٨٣– ٨٥. وينظر الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال (رسالة دكتوراه): ٥– ١٩ للاستزادة من مفاهيم الخيال والتخيل.

العربي مادة وثائقية فحسب ، يتعرفون م نها على حياة العرب في ذلك ا لعصر من دون أن ينظروا إليه على ا نّه فنّ[١] من فنون القول وله أصوله وأشكاله ومدخلاته ، وأنّ من قاله من الشعراء لهم نفوس طابت بنظمه وترقّقت في أحاسيسها متفاعلة مع خيالات أفكارها وموضوعاتها.

آراء "رودو كناكيس"

كان يميل في رأيه إلى عدم نفي الخيال عن الشعر الجاهلي [٢] وإن كان يرى بسطحية تعامل الشعراء مع الطبيعة، على خلاف المستشرقين الألمان الآخرين الذين اتخذوا من الشعر الجاهلي أدلة ووثائق للتعرف على طبيعة الحياة العربية في ذلك العصر ، فتحول الشعر لديهم من حيث هو فن ّإلى مصدر معلوماتي . وقد اقام" رودو كناكيس" رأيه أعتماداً على ماقام بدراسته من نصوص أدبية أختارها من شعر الخنساء الذي تجلّت فيه فاعلية الخيال الخلاق وكما أوضحته الدراسة في الفصل الأول.

ثانياً: آراء "هاينرش"

الذي أقام رأيه بنفي الخيال عن الشعر الجاهلي على قضية أثارها المستشرق "كوفلليسكي" في كتابه "الشعر العربي والشعرية اليونانية" في دراسة خصائص الشعر العربي، وكان كوفاليسكي "قد وصف التفكير العربي بالتشتت والتناثر ، الأمر الذي دعا "هاينريش" لوصف الشعر الجاهلي بالتفكك والتجزّؤ "[٣]– كما ثبت في المبحث الخاص– أي عدم وحدة القصيدة الجاهلية.

---

[١] ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي..........د. موسى ربابعة (بحث) ٥٥٧–٥٨٧.
[2] Rodokanakis. p.19.
[3] Volfhart Heinrichs: p. 21.

إن هذه التهمة التي وجّهت إلى الشعر الجاهلي هي تهمة فيها كثير من المبالغة، فالقصيدة الجاهلية استطاعت أن تقدّم مزيجاً متلائماً في كثير من الأحيان ، فانتقال الشاعر من موضوع إلى آخر في القصيدة يبدو انتقالاً مُبرراً ، إذ ينتظم القصيدة خيط نفسي يكشف عن ترابطها وتناميها، وبوجود نواةٍ للوحدة العضوية(١) في بعض قصائد الشعر الجاهلي وبخاصة في معلّقتي لبيد وطرفة ، وهناك من سمى وحدة القصيدة الجاهلية بالوحدة البنائية(٢).

فالشاعر الجاهلي متتبع دقيق للأشياء التي يصفها ويتحدث عنها بالتفصيل ، وإذا تحدث عن الذئب فصّل فيه القول و الوصف، وهذا كله يجعل الأشياء التي يتحدث عنها الشاعر متصلة بذاته وغير منفصلة عنه ، كالذي نقرؤه في معلقة لبيد في شريحة الأتان أو شريحة البقرة الوحشية ، إذ استطاع رسم صورتهما رسماً ينسجم مع ذاته وموقفه النفسي من دون أن يعبّر عن ذاته تعبيراً مباشراً ، وإنما توارت ذاته خلفهما، فمن ذلك قوله في صورة الأتان:

أو مُلْمِعُ وَسَقتْ لأحقبَ لاحَهُ   طردُ الفحولِ وضَربُها وكدِامُها

يعلو بها حَدَبَ الإكامِ مستْحَجٌ   قدْ رابه عصيانُها ووِحامُها

بأحِزَّةِ الثَّلبُوت يربأُ فوقَها   قَفْرَ المَراقِبِ أخوَفُها آرامُها

إذا سَلَخا جُمادى سِتّةً   جَزآ فطالَ صيامُهُ وصيامُها

رجَعَا بأمرهما إلى ذي مِرّةٍ   حَصِدٍ و نجُ حُ صريمةٍ إبرامُها

ورمى دوابرها السَّفَا وتَهيَّجَتْ   ريحُ المصَايفِ سوْمُها وسِهامُها

فتنَازعا سِبْطًا يطيرُ ظِلالهُ   كدُخانِ مُشْعلةٍ يُشَبُّ ضِرامُه ١

---

(١) ينظر: قضايا النقد الأدبي المعاصر: ١٤٦-١٩٥.

(٢) ينظر: بنية القصيدة الجاهلية: ريتا عوض: ١٧٤.

مشمولةٍ غُلِ ثَ تْ بنابِتِ عَرْفَجٍ　　　كدخان نارٍ ساطعٍ أسنامُها
فَمضى وقَدَّمَها وكانت عادةٌ　　　منه إذا هي عرَّدت إقدامُها
فتَوسَطا عُرضَ السَّرِيِّ وصدَّعا　　　مَسجُورَةً مُتجاوِراً قُلامُها
مَحُفوفةً وَسْطَ اليراعِ يُظلُّها　　　منه مُصَرَّعُ غابةٍ وق يامُها [(١)]

فان كانت تلك المحبوبة قد قطعت وصلها وهجرت أماكن الأنس التي كان يحياها الشاعر مع الأهل والأحبة فحريٌّ به أن يترك تلك الاطلال ويغدو إلى ناقته ليقطع هو الاخر ذلك الوصل ، لتسرية النفس بتلك الرحلة على ناقة معتادة السفر الطويل، وما ذلك الاعتياد إلا اعتياد الشاعر نفسه عليه وطول صبره وأناته بالحلم والمجاملة والمداراة وكانت ناقته خير عون له بما يلقي عليها من صفات القوة والاذعان وانها لتغدو مسرعة مثل سحابة أهرقت ماءها بصورة مذهلة ثم ينتقل في تشبيهها بصورة حمار الوحش الذي يغدو مع إتانه ذات الأضرع المليئة ب اللبن وقد حملت لفحل شديد الغيرة عليها وقد أصابه الكدم والعض في دفع حمر الوحش عنها ، وراح بها إلى موارد المياه لتنهل منها.

ولا يكتفي لبيد بصورة حمار الوحش شبيها لناقته بل ينقلنا إلى صورة حيوان آخر يجري مسرعاً لنائب قد حل به ، ألا وهي البقرة الوحشية المسبوعة التي أصابها السبع بقتل ولدها وافتراسه، فراحت تغدو ولهى علّها تجده حياً، فيقول:

أفتلك أم وحشيةٌ مسبوعةٌ　　　خَذَلتْ وهاديةُ الصوار قِوامُها

---

(١) ديوانه: ٣٠٤- ٣٠٧. ملمع: أي اشرق طبياها باللبن . وسقت: حملت. الاحقب: الحمار في وركيه بياض او في خاصرته. المستحج: من الخدش العنيف. جرآ: اكتفى بالرطب من الماء . مشمولة: هبت عليها ريح الشمال. غلثت: خلطت. نابت عرفج: نبات غضّ عرّدت : تأخّرت. السري: النهر الصغير. اليراع: القصب. القيام: جمع قائم.

خنساءُ ضيّعتِ الغريرَ فلم ترِمْ عُرضَ الشقائِق طوفُها وبُغامُها
لمُعَفَّرٍ قهدٍ تَنازَعَ شِلْوَهُ غبْشُ كواسِبُ لا يُمَلُّ طعامُها
صادفْنَ منها غِرَّةً فأصبْنَها إنَّ المنايا لا تطيشُ سِهامُها
باتتْ وأ سبلَ واكفٌ من ديمةٍ يُروِي الخمائِلَ دائماً تسجامُها
يعلو طريقةَ متنها متواترٌ في ليلةٍ كفرَ النجومَ غمامُها
تَجتافُ أ صلاً قالِصاً مُتنَّبذاً بعجوبِ أن قاءٍ يَميلُ هُيامُها
وتُضيءُ في وجهِ الظلام منيرةً كجمانةِ البحريِّ سُلَّ نِظامُها
حتى إذا انحَسَر الظلامُ وأسفرتْ بكَرتْ تزلُّ عن الثّرى أزلامُها
عَلِهَتْ تردد في نهاءِ صُعَائدٍ سَبعاً توأماً كامِلاً أيّامُها
حتى إذا يئسَتْ وأسحقَ حالِقٌ ل م يُبلهِ إرضاعُها وفطِامُها
فَتَوجَّسَتْ رزَّ الأنيسِ فَراعَها عن ظهرِ غيبٍ والأنيسُ سَقَامُها
فَغَدتْ كلا الفرجينِ تحسبُ أنَّه مولى المخافَةِ خلفُها وأمامُها
حتّى إذا يئِسَ الرُّماةُ وأرسلوا غُضْفاً دَاوجِنَ قافِلاً أعْصَامُها
فَلَحِقْنَ واع تكرتْ لها مَدْرِيَّةٌ كالسّمهريّةِ حدُّها وتمامُها
لتذُ دهنَّ وأيقنَتْ إنْ لم تَذدْ أنْ قدأحِمَّ من الحتوفِ حِمامُها
فتَقَصدَّتَ منها كسَابِ فَضُرِّجَتْ بدمٍ وغودِرَ في المكرِ سُخَامُها [١]

---

[١] ديوانه : ٣٠٧-٣١٢. مسبوعة : أصابها السبع بولدها . الهادية : المتقدمة . الصوار : قطيع البقر . الغرير : ولد البقرة. لم يرم: لم يبرح. الشقائق: الارض الصلبة. العفر : أديم= =الارض. القهد: الابيض. الغبس: اللون المائل إلى الرماد. الواكف: القطر . السجم: الانصياب. طريقة المتن: خط من ذنبها إلى عنقها. الكفر : التغطية والستر . الاجتياف: الدخول. النقاء: الكثيب من الرمل. الهيام: الرمل غير المتماسك. الجمانة: الدرّة. الازلام: القوائم. علهت: انهمكت في الضجر . صعائد : موضع . الاسحاق : الاخلاق . حالق : الضرع الممتلىء . الرز : الصوت

فتشبيهات الشاعر لناقته بتلك البقرة المسبوعة ليس مجرد أمر سطحي او خارجي وإنما هو أمر عضوي مرتبط بسياق القصيدة العام ، والحيوان يشكل جزءاً أساسياً من جزئيات تعامل الشاعر مع الطبيعة فالبقرة- ها هنا- ليست بقرة وحشية يهتم الشاعر بنقل خطواتها وحركاتها وشكلها نقلا أميناً جامدا، وإنما يتغلغل الشاعر في نفسيتها ويصور وجدانها ويقربها من عالمه، إذ يتنازع البقرة هاجسان متناقضان ، هاجس الموت الذي خبرته بموت ابنها ، وهاجس الحياة الذي تحلم به وهي تدافع عن نفسها عندما داهمتها الكلاب.

إن هذا الوصف المسهب الذي أطال فيه لبيد لتلك البقرة الوحشية والذي يوضح العلاقة الحميمية بين الشاعر وبين البقرة الوحشية ، ما هو إلا تعبير غامض في نفس الشاعر عن تجربة الصراع في عالمه المادي بين الأحياء والقدر المحتّم المسلّط عليه وضياع الحبيب والتشرد في أثر ذلك الضياع ، هو رمز الإنسان الذي يعدو وراء نفسه في ظلمة الحياة وقد أحاطت به المصائب وانصّبت عليه سيول القدر [1].

وللشعراء الجاهليين شعر كثير يشير بوضوح إلى حضور الخيال الفاعل في القصيدة الجاهلية، فالشاعر عندما يجري حواراً مع الناقة او يستنطقها إنما يدل على عمق التفاعل بين الشاعر والشيء الذي يتحدث عنه وهو يدرك كل الإدراك أن الطرف الآخر- الناقة- له مشاعره وأحاسيسه أيضاً وهو يشاطره ذلك كله فهو تفاعل بين ذات الشاعر والموضوع الذي يتحدث عنه ، يبرز الشاعر في ه مدى تعامله

الخفي. الغضف من الكلاب: المسترخية الاذان. الدواجن: المعلّمة. القفل: اليبس. اعصامها: بطونها. عكر: عطف. أعصامها: بطونها. المدرية: القرون. كساب وسخام: اسماء كلاب.

[1] ينظر: موسوعة الشعر العربي: ٢/٢٦٩. في النص الشعري العربي مقاربات منهجية : ٢٢٦-٢٢٩. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الش عر الجاهلي: ٧٦-٩١. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: ٣١-٣٣.

وعنايته بالتفصيلات، لكن عنايته تلك لا تعني عجز خيال الشاعر [(١)] ويسوقنا الأمر للتوقف عند ناقة المثقب العبدي التي يبرز لنا مشاعرها ومشاطرته إياها أحاسيسها وهي تعدو به مسرعة بلا هوادة كأن جنيباً- هرّاً- بات يزعجها ويخمش بها، فيقول:

فبتُّ وباتتْ بالتنوفة ناقتي وبات عليها صفنتي وقتودُها
وأغضتْ، كما أغضبت عيني، فعرُّست على الثفنات والجرانِ هجودُها
كأن جَنِيباً عند مَعقدِ غَرزِها تراوده عن نَفسِ هـ ويرُيدُها
تَهالَكُ مِنهُ في النجاءِ تَهالكاً تَقاذُفَ إحدى الجونِ حَانَ ورودُها
فَنَهْنَهْتُ مِنها و المناسِمُ تَرتمي بمعزاءَ شَتَّى لا يُرَدُّ عنودُها [(٢)]

أو ما نقرؤه عن ناقة ابن مقبل الذي اتخذ منها صاحباً ورفيقاً دائماً لأسفاره وترحاله بعد فقده الدهماء- زوجه التي فرق بينهما الإسلام إذ كانت زوجة أبيه وقد تزوجها من بعد وفاته- وظل يشاطرها مشاعرها وأحاسيسها وقد سرح به الخيال كثيراً مع تلك الناقة مظه راً مشاعر كثيرة عنها . وذلك الذي نتابعه معه في لوحته الآتية التي رسمها لناقته حيث يقول:

فكلِّفْ حَزازَ النَفس ذات بُرايةٍ إذا الخرقُ بالعيسِ العِتاقِ تخّيلا
مِن المُعقباتِ العَدْوَ مَشْياً مُواشِكاً إذا طيُّ نِسْعَيْهاَ عن الرَّحلِ أفْضَلا
أُنِيخَتْ بباب البيتِ حتَّى تحلَّلتْ فَراحَتْ مع الرَّكبِ الذي قَد تَحَّلَلا
غَدتْ كالفنيقِ المستشير إذا غَ دا سَمَا فتَنَاهى عن سِنانٍ فأرْقَلا
إذا الملوياتُ بالمُسُوحِ لَقِينها سَقَتْهنَ كأساً مِن ذُعافٍ وجْوزَلا
إذا وجَّهَتْ وَجْهَ الطَريقِ تيَمَّمتْ صَحاحَ الطّريقِ عِزَّةً أنْ تسهّلا

[(١)] ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي. د. ربابعة: ٥٦٤.
[(٢)] ديوانه: ٩٠- ٩٩. وينظر له: ٢٦-٣٥ في قصيدة مماثلة.

واحجزُها عن ضِغْنِها، وكأنَما تقادِعُني كفِّي مِن الفَرْطِ مِعْوَلا
كأن بها شيطانةٌ مِن نَجَائِها إذا أصبحتْ دفْقَاءَ بالمشي عَيْهَلا
إذا الجَوْنةُ الكدراءُ باتَتْ مَبيتها أناخَ تْ بجعجاعٍ جَناحاً وكَلْكلا
غَدتْ كالعبادي المنصِّفِ رأسَهُ إذا ما مشى في عطِفِهِ وتخيَّلا (١)

فهي ناقة تسارع النوق في عدْ وها، وتشارك صاحبها في سيره وكأنها عارفة بمفاوز ذلك الطريق الذي تسلكه معه، فغدت من سرعتها كأن جنوناً أصابها، فهو يؤطِّر أواصر علاقته بناقته فيما يضفي على لوحته الفنية من خلجات ناقته وأحاسيسها وما يضرها او يزعجها.

وليس ذلك حسب ابن مقبل ، إذ نراه يقدم لوحة فن ية اخرى لطيفٍ زاره من محبوبته ولم يكن معه إلاّ رحله وناقته التي كانت مسَّهدةً مثله وقد باتت مؤرقةً كما بات صاحبها، فيقول:

ما أنست في فضاء الأرض أو طَرقَتْ غيري وغير سوادِ الرّحل من سَكَنِ
وعنفجيجٍ يمدُّ الحرَّ جِرَّتها حَرفٍ طليحٍ كركنِ الرَّعْنِ مِ ن حَضَنِ

---

(١) ديوانه : ٢٠٨-٢١٢. حزاز النفس : الهم والوجع . البراية : القوة . تخيل : صارسرابا . المشي المواشك: السَريع. أفضل النسع: بسبب هزال الناقة. الفنيق: الفحل المكرم من الابل لا يُركب ولا يهان وإنّما يودع للفحلة . المستشير : الحسن السمين . السَّنان: من سان البعير الناقة إذا عارضها وطردها حتى ينَّوخها ليسفدّها. أرقل: أسرع في عدْوه. المُلويات بالمسوح: النّوق التي تطير مسوحها (ما تغطّى به) لسرعتها. ضِغْنُها : عسْر انقيادها وذلك لنشاطها . تُقاد عني: تجاذبني وتدافعني من الفرط أي السرعة. النّجاء: السرعة. العيهل: السّريعة. الجوناء: الشمس ووصفها بالكدراء لاسودادها عند المغيب. الجعجاع: الارض لا أحد فيها. العبادي: نسبة إلى العِباد وهم قوم من قبائل شتى اجتمعوا على النصرانية ونزلو ا بالحيرة. المنصَّف رأسه: الذي لفّه بالنصيف وهو الخمار. عِطْف الرّجل: جانبُه.

تنامُ طوراً وأحياناً يؤرِّقُها　　صوتُ الذّ بابِ برِشْحِ النَّجدةَ الكتِنِ [١]

مما يدل على مدى ارتباط الشاعر بناقته ومن ثَمَّ فإنّه يدلّ على طول معاناته وظلمة حياته بعد فراق زوجه، وهو يراها– هاهنا– في ناقته التي يصفها بالدلّ وإنها منعَّمة لا تحتمل حتى طنين الذباب[٢] لانها كانت رفيقة دربه أبداً تتحمل معه مشاق السفر وطول طريق رحلاته التي يرتحل فيها علّه يصل الدهماء،فكانت ناقته تهون عليه طول الدرب إذ يقول:

واستحملَ الشّوقَ منّي عِرمِسٌ سُرُحٌ　　تَخالُ باغِزها باللّيل مجنُونا [٣]

وقد قرأنا للمثقّب العبدي شيئاً يُماثل ما كان لابن مقبل مع ناقته– رفيقة سفره وأنيسه– من حديثه إليها واستنطاقها وإظهار أحاسيسها ومشاعرها في أسفاره البعيدة ، وفيها أشارات واضحة إلى رحلة العذاب التي يعيشها الاثنان– الشاعر وناقته– إذ نجد المثقب لا يتخذ ناقته وسيلة للرحيل فقط، بل يجعل ذاته تتوحّد معها،حيث يقول:

إذا ما قمتُ أرحَلُها بليلٍ　　تأوَّهُ آهةَ الرّجلِ الحزينِ

تقولُ إذا ذَرأْتُ لها وخيني　　أهذا دِينهُ أبداً ودِيني

أكلَّ الدَّهرِ حلٌّ وارتحالُ　　أما يُبقي عليَّ وما يقيني [٤]

---

[١] ديوانه: ٣٠٩.

[٢] ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٦٥–٦٦.

[٣] ديوانه: ٣٢٣. العرمس: الناقة: الصلبة. الباغز: النشاط.

[٤] ديوانه: ١٩٤–١٩٨.

ومن اجل ان يعلل المستشرق "هاينرش"غياب الخيال عن الشعر الجاهلي راح يبحث عن السبب الأساسي الذي يعود إليه غياب الخيال عن هذا الشعر ، فيقول "إن حل هذه الاشكالية يمكن ان يتم من خلال المناهج المقارنة وطروحاتها ... فالمرء يقارن ذلك مع بدايات الشعر اليوناني القديم "[١] وهذا الرأي- كما يذكر د . ربابعة- يبرز أم وراً اتخذها المستشرق "هاينرش" أدوات لنفي الخيال عن الشعر الجاهلي وتبرير نفيه ذلك فالمقارنة تلك التي يقصدها لايمكن أنْ تكون وسيلةً لاثبات الخيال في الشعر اليوناني ونفيه عن الشعر الجاهلي فإذا كان يؤمن بوجود الخيال في الشعر اليوناني القديم فإنه ينفيه عن الشعر الجاهلي . وهو يعتمد على مقولة لها أهميتها؛ وهي أنْ غياب الاساطير والالغاز عن الشعر الجاهلي يعني غياب الخيال عنه[٢]. لكن هناك من الدراسات الكثيرة التي حاولت الكشف عن استخدام الشعراء الجاهليين لبعض الجو انب الاسطورية والرمزية في شعرهم ؛ ومن تلك الامثلة الأساطير المتعلقة بمشبهات الناقة ؛ حمار الوحش او الثور الوحشي او البقرة الوحشية، أو بقايا أسطورة لقمان بن عاد ، أو الأساطير المتعَلِّقة بالنجوم والكواكب بربط ر حلة الظعن بحركة الشمس وبين المرأة والشمس ، وما

---

(1) Heinrichs.p.44.

(٢) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي. .....(البحث): ٥٦٥.

نسب إلى القمر والزهرة والثريا من بعض الدلالات الأسطورية[١].

وجاء في شعر النابغة إشارات أسطورية كثيرة لاسيما في معلّقته إذ يشير إلى لُبد آخر نسور لقمان الحكيم [٢] أو ما جاء في شعره عن حديث الحية والفأس وهي من مشهورات أمثال العرب فيمن لا عهد له، وقد ضرب بها مثلاً لعدم وفاء بني مرَّة ويعاتبهم فيها على استبطائهم وتحالفهم عليه وعلى قومه، إذ يقول:

وإني لألْقى من ذوي الضَّغْنِ منهمُ   وما أصبحتْ تشكو مِن الوجدِ ساهِرَهْ
كما لقيتْ ذاتُ الصَّفا مِن حليفِها   وما انفكَّتْ الأمثالُ في النّاسِ سائرةِ
فقالتْ له : أدعوك للعقلِ وافياً   ولا تَغشيَنِّي منكَ بالظُّلمِ بادِره
فَواثقَها باللّهِ حينَ تراضيا   فكانتْ تَديهِ المالَ غِباً وظاهِره
فلمَّا توفَّى العَقْلَ إلاّ أقلَّهُ   وجَارَتْ بهِ نفسٌ عن الحقِّ جائِره
تَذَكَّر أَنّى يجعلُ اللّهُ جُنَّةً   فيُصبحَ ذا مالٍ وَيقْتُلَ واتِره
فلمّا رأى أنْ ثَمَّرَ اللّهُ مَالَهُ   وأثَلَّ موجوداً وسَدَّ مَفاقِره
أكب على فَأسٍ يُحِدُّ غُرابهَا   مُذكَّرةٍ من المعَاولِ باتِره
فقام لها مِن فوقِ جُحْرٍ مُشَيَّدٍ   لِيقْتلَها أو تُخطِىءَ الكفَّ بادِره
فلمّا وقاها اللّهُ ضَرْبةَ فأسِهِ   ولِلبِرِّ عَيْنٌ لا تُغَمَّضُ ناظِره

---

[١] ينظر : على سبيل المثال : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي نصرت عبد الرحمن : ١٠٥-١٧١ الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري علي البطل : ١٢٣-١٥٧مقالات في الأدب والنقد. عبد الجبار المطلبي : ٦٣-١١٢ المطرفي الشعر الجاهلي . أنور أبو سويلم : ١٤٧-١٧٤ الشعر الجاهلي تفسير اسطوري . مصطفى عبد الشافي الشوري: ٨١ ومابعدها في طريق الميثولوجيا عند العرب . محمود سليم الحوت : ٧٩-١١٣. التفسير الاسطوري للشعر القديم. أحمدكمال زكي (بحث): ١١٥-١٢٦. التفسير الاسطوري للشعر الجاهلي. ابراهيم عبد الرحمن (بحث): ١٢٧-١٤٠.

[٢] ينظر : ديوانه: ١٦.

فقال : تعا لِي نجعلِ اللهَ بيننا على مَالَنَا أو تُنجزي ليَ آخِره

فقالتْ : يمينَ اللّهِ أفعلُ إنَّني رأيتُكَ مَسْحُوراً يمينُك فاجرهِ

أبى لي قَبْرٌ لايزَالُ مُقابِلي وضربةُ فأسٍ فوقَ رأسي فاقِره [١]

أما في ما يتعلق بالرمزية في الشعر الجاهلي فنلحظ فيه قدرة غير بسيطة عن استخدامات الشعراء للرمز سواء ما كان موروثاً في العرف الاجتماعي او ما يتخذ الشاعر من البيئة حولهرموزاً لما يريد التعريف به أو الاعراض عنه.

وتشيع الرمزية لدى بعض الشعراء [٢] من قبيل التشبث بالمحبوبة وذكرها في مقاطع النسيب من القصيدة الجاهلية كا لذي نجده في شعر ابن مقبل [٣] الذي أكثر من الإشارات الرمزية إلى المرأة خاصة وجمالها ومكانتها الاجتماعية ، أو يتخذ الشاعر من مشبهات الناقة رموزاً تفصح عن اضطراب في نفسه الوالهة الحائرة بسبب فراق الحبيبة كالذي نقرؤه له في لوحات النسيب وقد ادخل فيها صورة ثور الوحش في لوحة يصور فيها "مهاة ترعاه وتبذل له ودها وتؤالفه في حياته وهو يؤدي ما عليه حيالها في بحثه عن بيت يضمه ويوفر له سبل الحياة من الزاد والطعام– وإن كان قليلاً– "[٤] وذلك في لوحة يجيء بها بعد افتتاح لاحدى

[١] ديوانه: ١٥٤–١٥٦.

[٢] ينظر دواوين الشعراء : أمرئ القيس : ١٥٨، ٢٠٤، ٢٩٨. المرقش الاكبر : ٨٧٥. المرقش الأصغر : ٥٣٤. طرفة : ٩. بشر : ٤٣، ٦٣، ١٤٣، ١٦١. الحطيئة : ١٥٢. آوس: ١٤. عبيد : ٢٩–٣٠، ٤٠، ٥٣، ١٠٣، النابغة الذبياني : ٩٥، ١٣١–١٣٢، ٢٠٣. زهير : ٦٤، ٢٣٠. الاعشى: ٥، ٢٨، ٣٥، ٧٧، ٢٠٣، ٣٥٣.كعب بن زهير: ٦٧. عنترة: ١٩٥.

[٣] ينظر: ديوانه: ٥٠، ١٤٣، ٢٦٠، ٣٨١.

[٤] براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٤٣.

قصائده بطيف، قائلاً:

كأن السُّرى أهدت لنا بعدما ونى — مِن اللّيلِ سُمّار الدَّجاجِ فَنَوَّما
رَبيةَ حُرٍّ دافعت في حُقوفِهِ — رَخَاخَ الثّرى والأقَحوانَ المُدَيَّما
تُراعي شبوباً في المرادِ كأنهّ — سُهيلٌ بدا في عارضٍ مِن ي لهلما
نظَلَّ الرخامى غَضَةً في مَرامِه — مِن الأمسِ أعلى لِيطِها قد نَهَضَّ ما
حشا ضِغْثَ شُقَّارى شراسيفَ ضُمَّراً — تَخذَّم مِن أطرافِها ما تَخذَّمَا
يبيتُ عليها طاوياً بِمَبيتِه — بما خَفَّ مِن زادٍ وما طابَ مَطْعَما
يظلَّ إلى أرطاةِ حِقْفٍ يُ ثيرهُا — يُكابدُ عنها ترْبَها أنْ يُهدَّما
غدا كالفِرِنْدِ العَضْبِ مَتْنُهُ — مِن العِتقِ لولا لِيتُهُ لتَحطَّما
تورعه الأهوالُ مِن دونِ همِّهِ — كما وَرَّعَ الرّاعي الفنيقَ المُسَدَّما [1]

إنها لحقٌّ لوحة تظهر معاناة ابن مقبل النفسية والحياتية بأجلى صورها بعد أن فارق الدهماء ، وما صورة ذلك الثور الذي بات إلى تلك الأرطاة إلاّ ا بن مقبل نفسه مقيماً للناحية الرمزية جانباً مهماً في لوحته تلك بحثاً عن بيتٍ قد ضاع وتهدمت أواصره ، كما ضاع ذلك الثور ، وظل يبحث عن مكان يأوي إليه في تلك الليلة الماطرة الباردة زيادة في تأصيل الجانب النفسي بل المأساوي في حياته نفسه– ابن مقبل–[2]. وما دمنا مع ابن مقبل وخياله الواسع الذي قاده إلى تلك الرمزية أنه لم يستشرف معاناة ذلك الثور وإيراد قصّته إلاّ ض من الاطار العام في لوحات المرأة ، وإنه لم يستثمر حجم تلك المعاناة في لوحات الرحلة على مشبهات الناقة إلاّ في

---

[1] ديوانه: ٢٨٤–٢٨٦.

[2] ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٤٤.

موضع واحد منها من قبيل قرن صفات سرعة الثور والجدة البيضاء التي تلوح على ظهرِهِ، بسرعة ناقته وجمالها [١]، وهو تفرد لابن مقبل في مجيء صورة ثور الوحش ضمن لوحات المرأة ، يبرزه م ن بقية الشعراء الذين لم يأتو ا بصورة الثور إلاّ في لوحات الناقة ومشبهاتها[٢]، أو في معالجات أُخر [٣].

ويمكننا- هاهنا- في حديثنا عن الرمزية في الشعر الجاهلي الإشارة إلى قصيدة المثقب العبدي الذي جعل من "فاطمة"رمزاً لعمرو بن هند ، والناقة رمزاً لذاته الحائرة القلقة، وأن أبيات الافتتاح تكشف عن ارتباطها الوثيق بالجزء الذي اختتم به قصيدته متوجهاً إلى "عمرو بن هند" بعد أن كان خطابه إلى "فاطمة" قائلاً:

أفاطمُ قبل بينِك متعيني ومنعك ما سألْتُكِ أنْ تبيني

فلا تعِ دي مواعدَ كاذباتٍ تَمرُّ بها رياح الصيفِ دوني

فأني لو تُ خالفُ نيِ شِمالي خلافكِ ما وصلتُ بها يميني

إذا لَقَطعتُها ولَقُلْتُ : بيني كذلك أجتوى مَن يجتويني [٤]

إلى أن يقول مختتماً قصيدته موجهاً خطابه إلى عمرو بن هند:

إلى عمروٍ ومِن عمروٍ أَتتني أخي النَّجَدَاتِ والحِلمِ الرَّصينِ

فإمّا أنْ تكونَ أخي بحقٍّ فأعرفَ منكَ غثّي من سميني

وإلا فاطَّرِحْني وأتَّخذني عَدوَّاً أتّقيكَ وتَتقِيني

---

[١] ينظر : براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل : ٤٥.وينظر : ديوانه: ٢١٣. وينظر : ديوان سلامة بن جندل: ١٥٣- ١٥٦في تشبيه مماثل.

[٢] ينظر : دواوين الشعراء : امرىء القيس : ١٠١، ١٩٠. بشر : ٥١-٥٥. علقمة: ٥٣٩/١ آوس ٤٢،٢. المثقب: ٣٥. المتلمس: ٢٢٥. النابغة الذبياني: ١٧.

[٣] ينظر ديوانا: عبدة بن الطَّبيب: ٦٥-٧١. وسويد بن أبي كاهل: ٢٩-٣٠.

[٤] ديوانه: ١٣٦-٢٤١.

وما أدري إذا يَممَّتُ وجهاً أُريُد الخ يرَ أيهّما يَلِيني (١)

بل نجد الشاعر الجاهلي في مواضع أُخَر أنه استطاع إثبات قدرة بارعة في جعل ذاته تتوارى خلف الشيء الموصوف من دون أن يتحدث عن نفسه مباشرةً ، وذلك ما استطاعه الشاعر النابغة الذبياني في حديثه عن الثور الوحشي في معلقته ، إذ يقول:

كأنَّ رحلي وقد زالَ النّهار بنا يومَ الجليلِ على مُسْتأنِسٍ وَحَدِ
مِن وحشي وجرةَ مُوشِيّ أكارعُه طاوي المصير كسيفِ الصقيلِ الفَردِ
أسْرَتْ عليهِ مِن الجوزاءِ ساريةٌ تُزجي الشَّمالُ عليهِ جامِدَ البَرَدِ
فارتاعَ مِن صوتِ كلاَّبٍ فباتَ له طَوعُ الشوامِ تِ مِن خَوْفٍ ومِن صَرَدِ
وكأنّ ضُمرانَ مِنهُ حيثُ يُوزِعُهُ طَعْنَ المُعارِكِ المُحْجَرِ النَّجُدِ
شَكَّ الفَرِيصةَ بالمدرى فأنْفَذَها طَعْنَ المُبيْطِرِ إذ يشفي مِن العَضَدِ
كأنَّهُ خارجاً من جنبِ صَفْحتِهِ سَفُّودُ شَرْبٍ نسوه عندَ مُ فتَأَدِ
فظَلَّ يَعْجُمُ أعلى الرَّوقِ مُنقَبِضاً في حالِكِ اللّونِ صَدْقٍ غيرِ ذي أَوَدِ
لمّا رأى واشِقٌ إقْعَاصَ صاحبهِ ولا سبيلَ إلى عقْ لٍ ولا قَوَدِ
قالت له النَّفْسُ : إنّي لا أرى طَمعَاً وإنَّ مولاك لم يَسْلَمْ ولم يَصِدِ (٢)

---

(١) ديوانه: ٢٠٨–٢١١.

(٢) ديوانه: ١٧–٢٠. الجليل: شجر . المستأنس: الثور الوحيد . وحش وجرة: أي مجتمع الوحش ماؤها قليل. موشي اكارعه: أي في قوائمه نقط سود وخطوط. طاوي: ضامر بسبب قلة شربه الماء. الشوامت: سريع العدو و قوائمه مستقيمة.

لقد استطاع النّابغ ة أنْ يتغلغل في نفسية الثور والكلاب ، ومن هذه البنية للنص نستطيع أن نلمح مرامي الشاعر من بناء مشهده على هذه الشاكلة ، حيث أستطاع التعبير عن نفسه بصورة ذلك الثور من دون اللجوء إلى الكشف المباشر عن القلق والخوف الذي تساوره من الملك النعما ن بن المنذر ، ولكنما عن طريق حديثه عن المخاوف التي انتابت ذلك الثور من تلك الكلاب ومن الموت المحتّم ، وفيها تتجلى قمة الرمزية والمقدرة الفنية من لدن الشاعر ، في تمثيل مخاوف الثور التي تكاد تمثّل رمزاً أو معادلاً موضوعياً لمخاوفه هو ذاته من النعمان، وتتجلى قدرة الشاعر في الهروب من ذاته بخلق معادل موضوعي لهذه الذّات بصورة تكشف عن خيال مبدع يتجاوز كثيراً من الأوصاف التي وُصف بها الشعر الجاهلي من م ثل السطحية والحسية المادية والعناية بالتفصيلات والمعاينة الحادّة للأشياء من حوله . ومن ثمّ فقد استطاع الشاعر أن يتغلغل في نفسية الكلاب ب صورة جعلته يتخطّى الوصف الظاهري (١) للأشياء والغور في ابعد معانيها ودلالاتها ، فهو يستحضر الأشياء التي يصفها لتكون ذات وظيفةٍ متصلة بتجربته ورؤيته دونما انفصال عنها.

وإذا كان النابغة- كما رأينا- قد اتخذ من مخاوف ذلك الثور الوحشي من الموت رمزاً أو معادلاً موضوعياً لمخاوفه هو ذاته من النعمان أن يبطش به ومن تهديداته الكثيرة له،فإنّنا نقرأ للشنفرى في لاميته المشهورة رمزية واضحة وجلية حينما اتخذ من الذئب رمزاً أو معادلاً موضوعياً لما وصل إليه حاله وما بلغته ذات ه هو حين يقول:

وأغدو على القوتِ الزهيدِ كما غَدا　　　أزَلُّ تهاداهُ التَّنائِفُ أَطْحَلُ

غَدا طاوياً يُعارِض الرِّيحَ هافياً　　　يَخوت بأذنابِ الشِّعابِ ويَعْسِلِ

فَلمّا لواهُ القُوتُ مِن حيثُ أَمَّهُ　　　دَعَا فأجابَتْهُ نَظَائرُ نُحَّلُ

---

(١) ينظر: قضية الخيال. د. ربابعة: ٥٦٨.

مُهلهلةٌ شِيبُ الوجوهِ كأنما قِداح بكفَّي ياسرٍ تَتَقَلْقَلُ

أو الخَشْرمُ المبعوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحابيضُ أرداهنَّ سامٍ مُعَسِّلُ

مُهَرَّتَةٌ ف وهكأنَّ شدوقَها شقوق العصيَّ كالحاتٌ وبُسَّلُ

فضَجَّ وضَجَّتْ بالبراح كأنَّها وإياهُ نُوحٌ فوق علياءَ ثُكَّلُ

وأغضى وأغْضَتْ واتّسى واتّست بهِ مَراميلُ عزَّاها وعزَّتْ ه مُرْمِلُ

شكا وشكتْ ثم ارعوى وارْعَوَتْ ولَلَصَّبْرُ إنْ لم ينفعِ الشكوُ أَجملُ

وَفَاء وفَاءتْ بادراتٍ وكلُّها على نَكظٍ ممّا يُكاتِمُ مُجْمِلُ (١)

فهي لوحة أبدع فنّانها برسمها بما تشكّل فيها من التوحّد والتناغم بينه وبين الذئب– أو مجموعة الذئاب– فقد تماثل معها بنحول الجسم وهزاله والجوع والحرمان والترحال والقمع، فاذا كانت القبيلة قد أبعدت الشنفرى وخلعته وقمعته،فإنَّ الطبيعة قد فعلت الفعل ذاته مع تلك الذئاب .ولكنَّ الشنفرى أخفى نفسه ومآل إليه حاله وأظهر قمع الذئب،لا ليكون حضور الذئب تعويضاً عن ح ضوره ذاته، وإنّما ليكون الاثنان توحدا وتطابقا تطابقاً يكشف عن قدرة الشاعر في خلق معادلٍ موضوعي أو رمزي، حتى ليستطيع أحدنا أنْ يرى عاطفة الشاعر وأحاسيسه متجّ ليةً في شخصية الذئب و"لأن الذئاب تقدم سلسلة من الوقائع تصلح وعاءً يحوي العاطفة، كما تصرف الشنفرى عن التمركز حول ذاته لاسيما بعدما أسه ب في التحدث عنها بأسلوب

---

(١) لاميته: ٢٤–٣٠. الازل: الذئب الخفيف الوركين . التنائف: جمع تنوفة الصحراء . الأطحل: الاغبر اللون. الطاوي: الجائع. الهافي: السريع. يخوت: ينقضّ. يعسل: يمشي الخبب. مهلهلة: رقيقة اللحم . الخشرم: رئيس النحل . المبعوث: المسرع. المحابيض: العيدان التي يجمع بها العسل. المعسل: جامع العسل. مهرّتة: واسعة الأشداق. بادرات: مسرعات. النكظ: الضيق والشدة.

مباشر "[١]، لقد أستطاع الشنفرى في لوحته الفنية تلك أن يظل بعيداً عن المباشرة والتقريرية في التعبير عن هواجسه وانفعالاته، وجعل ذاته تتوحد مع الذئب الذي أصبح أداة فنية تمكن الشاعر بها أن يعبر عما ينتابه من مشاعر وعواطف [٢] "صحيح أن ذئب الشنفرى بديل موضوعي لعاطفة الشاعر، ولكنه في الوقت نفسه هو الشاعر بأم عينه، الشاعر لا كالجثمان بل كوعي، الشاعر وقد اندغم في الطبيعة وأصبح جزءاً معها لا فكاك له"[٣].

يظهر استخدام الرمز والمعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي تقنية فنية مرتبطة بفاعلية الخيال ويكشف ذلك عن براعة الشاعر الجاهلي في تجاوز حدود الوصف الظاهري للأشياء وليس كما ظن "هاينرش" من أنّ الشعر الجاهلي يتطابق تطابقاً حرفياً مع الواقع المادي، وأن الشاعر يقيم شعره على الوصف المطلق ولكن الوصف الذي جاء في الشعر الجاهلي لا يعني الحرفية في مطابقة الواقع، فوصف الشاعر للثور الوحشي أو الذئب أو البقرة الوحشية وغيرها، لا يمكن أن تثبت مقولة المستشرق "هاينرش" إن الوصف في الشعر الجاهلي هو وصف نقلي في معظمه، لكنه يرى أنّ ما يتطابق من الشعر والقصائد مع الواقع بانها تقع في باب الوصف، وأما مالا يتطابق مع الواقع، فعلل الأمر على انه متصل بالتخييل وليس بالخيال . وما يبدو عنده من رأيه أن التخييل لا يساوي الخيال، وأنه لا يتجاوز البيت الواحد، بينما يسيطر الخيال على العمل الأدبي بأكمله أو بصورة كاملة . لقد جاء تحديد "هاينرش" للخيال والتخييل محدداً ومبتسراً ومختصراً، لانه قال إن التخييل يرتبط ارتباطاً واقعياً بالشيء الموصوف، وانه ينتهي بمجرد انتقال الشاعر من موضوع إلى

---

(١) مقالات في الشعر الجاهلي. يوسف اليوسف: ٤٦

(٢) ينظر: قضية الخيال. ....د. ربابعة: ٥٦٩.

(٣) مقالات في الشعر الجاهلي: ٤٩.

موضوع اخر . أي انّ التخييل لا يتجاوز البيت الواحد من الشعر ، أما الخيال فأنّه يتسع ليشمل العمل الفني بأكمله. وعليه يصبح مفهوم "هاينرش" للخيال على انّه لا يتصل بالحقيقة إطلاقاً، وإنما هو منقطع عن الحقيقة والواقع تمام الانقطاع وبشكل مطلق[١].

وقد رُدَّ رأي "هاينرش " بتحديده للخيال تحديداً مبت سراً وأنبرى له نفر من المستشرقين للرد عليه، ومنهم "بوركل" الذي يرى : "ان مثل هذا التحديد للخيال هو تحديد غير معقول، إذ أنّ الخيال يوجد في الأشياء التي يتشابك فيها الحقيقي مع اللاحقيقي والمُعاين مع المَ تَذكَّر "[٢] إن آراء "هاينرش" تبدو في الظاهر مبررة حول غياب الخيال في الشعر الجاهلي، لأنه يرى غياب الأسطورة والرمز، وأنّ الوصف الذي يتطابق مع الواقع لها م ظهر من مظاهر غياب الخيال عن الشعر الجاهلي والشعراء، وإن الشاعر الجاهلي لا يقدم الشي ء الموصوف او الذي يتحدث عنه في قصيدته على انه متصل بذاته، وقد استثنى لامية الشنفرى من حكمه هذا لانها تحتوي على الخيال حينما اتخذ الشنفرى من الذئب رمزاً له. ولكن الامر ليس كذ لك، إذ ليست قصيدة الشنفرى هي القصيدة الوحيدة التي تحمل معاني رمزية، فهناك الكثير في الشعر الجاهلي ما يبرز مقدرة الشاعر الجاهلي على وصف الأشياء من دون ان تكون ذات مساس مباشر بتجربته ورؤيته [٣]. إن "هاينرش" لم يدرس نصّاً جاهلياً واحداً، إنما اعتمد في ذلك على مقالة "كوفاليسكي" التي تجرّد الشعر العربي من كلِّ قيمةٍ إبداعية، وقد أخذ "هاينرش" آراء "كوفاليسكي" مأخذ التسليم.

---

[١] ينظر: قضية الخيال.....د. ربابعة: ٥٧٠.

[2] Christoph burgle, "die beste dichtung die lügenrichste" oriens, 23, No. 4 (1974), 7-120

[٣] ينظر ديوان النابغة الذبياني : ١٧-٢٠، ٢٦-٢٧، ١٥٤-١٥٦، ٢٠٣-٤٠٤ وابن مقبل : ١٦٣-١٦٤ ٢٨٤-٢٨٦، ٣١٩-٣٢٣.

آراء رينانا ياكوبي"

وقد ناقشت الصورة الشعرية مناقشة مطولة عند عناصرها وأنواعها المختلفة. ومن الرأي المطروح لها بهذا الصدد- كما تقدم في الفصل الأول- ترى بغزارة وثروة الشعر العربي من الصور الشعرية وانها من خصائص أسلوب القصيدة الجاهلية، ولكن تلك الغزارة لا تعني بالضرورة الحد الأقصى للتأثير الشعري . إن الصورة الشعرية وسيلة مهمة من وسائل الشعرية، وهي إشارة واضحة على مقدرة الشاعر الفنية في استخدام خياله في الإبداع الشعري ورسم صوره وتراكيبها . فهناك صور شعرية تمتلك تأثيراً واضحاً وتترك اثرها في نفسية القارئ أو السامع. فالعملية ليست شكلية أو ظاهرية وإنما هناك صور تخفي وراءها أبعاداً رمزية عميقة الدلالة، و أن الثروة الهائلة من الصور الشعرية في القصيدة الجاهلية- والتي اعترفت بها رينانا- لا يمكن أنْ تأتي من دون أن يكون لها تأثير ما في السياق الذي ترد فيه(١).

إن من أهم خصائص الشعر الجاهلي "غلبة المجاز على لغته، وقد كان لقدرة الشاعر الجاهلي على استخدام اللغة هذا الاستخدام المجازي الواسع أثره في أن يغلب التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وأن يعلو الفن الشعري –تبعاً لذلك–على الواقع الحقيقي ليصبح من خلال هذه الرموز بناءً مجازياً يعبر فيه الشاعر عن قضايا ومواقف من الحياة والناس من حوله تعبيراً رمزياً مُمتعاً "(٢)، وقد حاولت "رينانا" أن ترد فقر الخيال في الشعر العربي إلى طبيعة البيئة التي يتفاعل معها الشاعر الجاهلي، لكن ذلك على ما يبدو شكّل علامة واضحة على التفاعل بين الشاعر وموضوعه، لانه لا يتعامل مع الأشياء حوله تعاملاً ظاهرياً وسطحياً، بل يتجاوز ذلك إلى أن يتغلغل في أعماق الشيء الموصوف، فأن وصف الحيوان لم يقف عند

---

(١) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي. د. ربابعة: ٥٧٢.

(٢) قضايا الشعر في النقد العربي. إبراهيم عبد الرحمن محمد: ٦٥.

خصائصه الجسدية فحسب، وإنما يعمد إلى الالتفات إلى الجانب النفسي- في بعض الأحيان- وذلك كأن يحاور الناقة أو أن يلتفت إلى نفسية الحيوان الموصوف كالذي نقرؤه في أحاديث الشعراء عن البقرة الوحشية والثور الوحشي أو الحمار الوحشي أو الذئب كما عند الشنفرى. فالشاعر لا ينقل الأشياء نقلاً جامداً، وإنما يتعدى ذلك إلى إسقاط بعض المشاعر الإنسانية على الشيء الموصوف ، أو ان يكشف عن بعض الجوانب الإنسانية ، "وإن تعرض الشاعر الجاهلي للتفصيلات لا يقلل من فاعلية الخيال في شعره، لانّ الشاعر لا يصرّح بما تخفي هذه الأشياء التي تبدو واضحة كل الوضوح"[1].

إنّ تشكيل الصورة في القصيدة الجاهلية مستمد من البيئة الجاهلية ذاتها، وقد شحن الشاعر صوره منها واستحضرها ليوظفها في شعره سواء كانت من الطبيعة الحية ام الجامدة، وما المقدمات الطللية ونقل صور الحياة المادية فيها، ليكشف عن تفاعل الشاعر مع البيئة أيضاً. من ذلك ما نقرؤه في طلل عبيد بن الأبرص حيث يقول:

لمن دمنةٌ أقوت بِحَرَّة ضَرغَدِ ... تلوحُ كعنوان الكتابِ المجدَّدِ

لسعدةَ إذ كانت تُثيبُ يودِّها ... وإذ هي لا تلقاكَ إلاّ بأسعدِ

وإذ هي حوراء المدامع طفلةٌ ... كمثلِ مهاةٍ حُرةٍ أمِّ فرقدِ

تراعي به نبتَ الخمائلِ بالضحى ... وتأوي به إلى أراكٍ وغرقدِ[2]

أو الذي ينقله إلينا بشر في طلله إذ يقول:

هل أنتَ على أطلال ميّة رابعُ ... بحوْضَ تُسائلُ ربعها، وتَطالعُ

منازلُ منها أقفرتْ بتبالةٍ ... ومنها بأعلى ذي الأراكِ مرابعُ

---

[1] دراسة الادب العربي. مصطفى ناصف: ٢٠١.

[2] ديوانه: ٦٥.

تمشي بها الثيرانُ تردي كأنها　　　دهاقين أنباطٍ عليها الصّوامِعُ [(١)]

أو ما نلحظه في طلل امرىء القيس وقد غدا مرتعاً للوحش بعد أن كان آنساً بأهله وأحبته؛ فيقول:

لمن الدّارُ تعفَّتْ مُذحِقَب　　　فجنوبُ الفرْد أَقْوَتْ فالخَرِبْ

دارُ حيٍّ بُدِّلَتْ مِن بعدِهمْ　　　ساكنَ الوحشِ، وللدّهرِ عُقَبْ [(٢)]

وقد حاولت "ريناتا" أن تنفي أية قيمة عن الصورة الشعرية وأن تجردها من فاعليتها وترى العلاقة قائمة على التطابق الخارجي فقط للأشياء، وأن الأشياء تجتمع من دون ترتيب منطقي–كما ترى– وان هناك تشبيهات كثيرة مرفوة تجعل البدوي غير مكترث بما يقول . لكنها لم تدرك أ ن الشاعر الجاهلي استطاع أنّ يشكل صور ه تشكيلاً شعرياً فاعلاً من دون عنايته با لانطباع الحسيّ والتطابق الخارجي، من مثل قول زهير في معلقته يصف الحرب ويعطي صوراً ينفّر الناس من أهوالها:

وما الحربُ إلاّ ما　علمتمْ وذقتمُ　　　وما　هو عنها بالحديثِ المُرَّجَمِ

متى تبعثوها　　تبعثوها　ذَميمةً　　　وتَضْ رَ إذا ضريتموها فَتَضْرَمِ

فتعرككم عركَ الرّ　حى　بثفالِها　　　وتلقحُ كِشافاً ثم تحمل ف　تُتِئم

فتُنتجْ لكمْ غلمانَ أشْأَمَ كلَّهمُ　　　كأحمرِ عادٍ ثم ترضِعْ فَتفطِمِ

فتغلِلْ لكم مالا تُغِلُّ　　لأهلِها　　　قرىً بالعراقِ مِن قفيزٍ ودِرهَم [(٣)]

---

(١) ديوانه: ١١٣. رابع: النزول في المكان. الصوامع: البرانس.

(٢) ديوانه: ٢٩٣.

(٣) ديوانه: ١٨–١٩.

فيصور الحرب تصويراً قريباً من النفوس ويقرب صورة الحرب إلى القارئ أو السامع بشكلٍ منفّر وإذ هو يبين موقفه من الحرب، يشكل مواد الصورة من البيئة الجاهلية، فيجعل الحرب تطحن القوم مثلما تطحن الرحى الحبّ. ويشبه الحرب بناقة تلد أثنين أثنين، ليجعل مردود الحرب مردوداً سلبياً ومثيراً، إذ لا تلد هذه الحرب إلاّ الغلمان الذين يبعثون على تشاؤم الناس منهم وهم يمثلون في شؤمهم مع أحمر ثمود الذي عقر الناقة . ترى هل كانت صورة زهير منقولة نقلاً حرفياً ومادياً من دون ان تكون ذات تأثير وفاعلية ؟ "فقد أراد لكلّ صورةً أن تشكل لسامعه هزة نفسية وعقلية عنيفة حتى يراجع حسابه مع الخسارة والربح من مساره الضال والمضلل"[١].

وقد كانت استشهاداتها لثلاثة نماذج من الشعر تبرز فيها- كما تعتقد- انعدام التسلسل في ترتيب الأشياء ، وذلك عندما يشبّه الشاعر الجماد بالحيوان والحيوان بالإنسان والإنسان بالحيوان: أولهما قول علقمة:

كأن إ بريقهَم ظبيٌ على شَرِفٍ **مُقدَّم بسباً الكتّانِ ملثومُ** [٢]

وقول عنترة:

فترى الذبابَ بها يغني وحده **هزِجاً لكفعل الشّاربِ المترنّمِ**
غَرِدً يحكّ ذراعهُ بذراعهِ **فِعلَ المُكِبِّ على الزنادِ الاجذَمِ** [٣]

وقول امرىء القيس:

فبات على خدٍّ أحمَّ ومَنكِبِ **وضِجْعَتُهُ مثل الاسيرِ المُكر دسِ**[١]

---

[١] الصورة الفنية في النقد...عبد الفادر الرباعي: ٢٥٤.
[٢] ديوانه: ٥٧٠.
[٣] ديوانه: ١٩٧-١٩٨.

وذلك من اجل ان تثبت انعدام دقّة التصوير او الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية لانها تؤمن بالتطابق الحرفي بين قطبي الصورة الشعرية عند الشاعر الجاهلي. وللردّ نقول في تشبيه علقمة للابريق بالظبي لطول عنقه وإشرافه و ذلك التشبيه لم يعجب "ريناتا"؛ لانه تشبيه ما هو جامد بما هو حيّ.

إن النظرة الأولى لهذا التشبيه توحي بفقدان التلاؤم بين المشبه والمشبه به لكن الشاعر لا يقصد في التشبيه الشكل الخارجي فحسب "فالإبريق هنا لم يعد مجرد إناء بل كاد يصير مخلوقاً حيّا بالغ الرشاقة والظرف، عظيم الفتنة والازدهاء، فالشاعر لم يقصد من التشبيه مجرد التسجيل البارد لوجوه الشبه المادية مهما تكن دقّتها بل يستعين بها لحمل عاطفته إليك "[٢]. و"ريناتا " تحاول ان تحاكم الشعر محاكمة عقلية منطقية بعيداً عن الخيال ولكن ذلك لا يجدي نفعاً لانه لن يساعد على اكتناه جوهر العملية الشعرية[٣]. وكذلك بالنسبة لبيت عنترة فأنها تستغرب من ذلك التشبيه عندما شبه حركة ذراعي الذباب برجلٍ مقطوع الكفّ يقدح النار فلا تقدح، وإذا كانت "ريناتا " ترى بعدم توفق التصوير فأن ذلك لا يعني بعدم فاعلية الصورة، فالحركة هي الأساس الذي تُبنى عليه هذه الصورة، والشاعر لا يأبه بأن يأتي بما هو غريب من أجل أن يظهر لنا رؤيته وموقفه . أمّا عن تشبيه امرىء القيس لضجعة الثور الوحشي مثل نوم الأسير المكردس فلم يقصد من ذلك التشبيه الهيأة فقط وإنمّا يقصد الأبعاد النفسية لكلّ من الأسير والثور الوحشي وذلك مما يظهر مقدرة الشاعر الفنية وقدرته على التوفيق بين أجزاء الصورة الشعرية. ويرد رأي "ريناتا " بتقليلها من أهمية مثل هذه الصور من لدى هؤلاء الشعراء الفحول يعني

---

[١] ديوانه: ١٠٢.
[٢] الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه. محمد النويهي: ١١٦/١.
[٣] ينظر: قضية الخيال. د. ربابعة: ٥٧٥.

التدخل في التجربة الشعرية للشاعر، فالشاعر عندما يختار أجزاء الصورة الشعرية فإنّه يرى أن هذه الصورة بتركيبها وتشكيلها قادرهعلى ان تُعبرّ عن تجربته الخاصة ورؤيته الفنية.

آراء "ايفالد فاجنر"

مرّ في مبحث متقدم من الفصل الأول ما طرحه "فاجنر" في معالجته لأسس الشعر العربي الكلاسيكي- الشعر الجاهلي قوله بواقعية الشعر الجاهلي ووصفه بأنّه حسيّ يعتني بالتفصيلات وأوعز السبب في ذلك إلى انه يعود إلى المعاينة الحادّة للعرب، وأنّ الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السّامع البدوي تماماً، كما هي معروفة لدى الشاعر، والفيصل في ذلك أنّ الشاعر يستطيع أنْ يقدم أشياء جديدة عن طريق أسلوب التشبيه . ذلك الأمر لم يكن ديدن المستشرقين الغرب فقط، فكذا كانت وجهات باحثين ودارسين عرب[1]، وصفوا الشعر الجاهلي بالواقعية وأن الواقعية تقلل من قيمة ذلك الشعر وتحطّ من قدره . ويمكن لنا ان ندرك ان "فاجنر" قصد بالواقعية التطابق الحرفي لقول الشاعر ونظمه مع ما موجود في الواقع، وعدم السماح للشاعر بالخروج على الحدود الواقعية والمنطقية في التصوير، وأنّ الحسيّة هي الأساس الذي يقوم عليه الوصف، فالشاعر الجاهلي يعمد إلى تصوير ما هو محسوس بمحسوس آخر.

---

[1] ينظر في ذلك : تاريخ الادب العربي- العصر الجاهلي . شوقي ضيف : ٢١٩ الشعر العربي قبل الاسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي مصعب حسون الراوي : ١١٤-١١٦تاريخ آداب اللغة العربية. جرجي زيدان: ٨١. دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي : محمد عبد القادر أحمد : ٢٧٠. النابغة الذبياني . عمر الدسوقي : ٦٧. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه. يحيى الجبوري: ١٩٩-٢١٢. ادب العرب في عصر الجاهلية . حسين الحاج حسن : ٤٨-٥١.

إن البعد الحسّي الذي يظهره الشعر الجاهلي، لا ينفصل عن العواطف والمشاعر والأبعاد النفسية، فالشاعر الذي يصور الأشياء تصويراً حسياً فإنه لا يقدّمها تقديماً منفصلاً عن العواطف والمشاعر الآنية المسيطرة، لان تجربته تتحكم في طبيعة الأشياء التي يصفها ويصورها "فعلى الرغم من ان صور الشعر ووظيفتها التمثيل الحسّي للتجربة الشعرية ال كلية ، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فانه لا يصح بحال الوقوف عن د التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلمّا كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فنّاً"(١).

وبذا يمكن- في ضوء هذا التصور- أن تكون الصورة الشعرية التي وصفت بالحسية في الشعر الجاهلي ، قادرة على ان تتجاوز حدود الشكل والظاهر إلى ان تحمل ملامح انفعالية وشعورية، والشاعر حينما يجمع بين الأشياء، فإنما يجب ان تكون هذه الأشياء قادرة على توضيح موقف معين يريد ابرازه (٢). وقد بالغ "فاجنر" عندما اسقط قوله على الشاعر الجاه لي بانه لم يلجأ إلى الوصف الحسيّ لحدّة المعاينة التي يتصّف بها، بل لأن الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السامع معرفة تامة. فإذا كان قول "فاجنر" صحيحاً بهذا الصدد فإن ذلك يعني انعدام الفرق بين الشاعر وبين المتلقي أو السامع . على أن الهدوي لم يكن يعرف مثلاً، إن امرأ القيس سيشبه هيئة نوم الثور بضجعة الأسير المكردس، أو انّ علقمة سيشبه الإبريق بالظبي- الأمثلة المتقدمة في ردودنا على "ريناتا"- ولكن هذه التشبيهات وما يأتي سواها في تشبيهات الشعراء، تحمل جميعاً دلالات نفسية ومعنوية كما تحمل دلالات

---

(١) النقد الادبي الحديث غنيمي هلال: ٤٤٤.

(٢) ينظر: قضية الخيال. د. ربابعة: ٥٧٧.

حسيّة في الوقت نفسه . وإذا كان السامع أو المتلقي يعرف مقدماً بصفات الأشياء التي يصفها الشاعر، فكيف له ان يكون عالماً بالا حداث التي يصفها الشاعر، وإن كانت هناك خيوط مشتركة ومتماثلة في الاحداث عند الشاعر الجاهلي من قبيل وصف مشهد حمار الوحش او بقرة الوحش أو ثور الوحش او الظليم وغ ير ذلك، لكنها جميعاً تختلف في غاياتها ومرامي الشعراء جميعاً من قصيدة إلى اخرى وعلى وفق طبيعة الظرف البيئي أو النفسي وطبيعة الموضوع الذي يسوق فيه الشاعر نظمه وقوله وقوة الداعي في ذلك كلّه. فان كان النابغة قد أسرع بناقته مضيفاً عليها صفات ذلك الثور الذي انطلق من بين وحوش وجرة حيث مجتمع تلك الوحوش التي اعتادت الجفاف ونضوب مرابضها من المياه في تلك المناطق المجدبة فما عادت تكترث للجدب والعطش فنشأت صلبة قوية قاهرة للأهوال ومشاق الدرب الذي يسلكه صاحبها- النابغة- ومهما طال ذلك الدرب أم قصُر فهي متأهبة مذعانة طوع سياطه وإرادته، لتوصله إلى مليكه وممدوحه الملك النعمان بن المنذر، فبات قائلاً:

فَعد عمّا ترى إذ لا أرتجاع له ... وانم القتودَ على عَيَرانةٍ أُجُدِ

مقذوفةٍ بدِخِيسِ النّحضِ بازِلُها ... له صريفٌ صريفَ القَعْوِ بالمسدِ

كأن رحلي وقد زالَ النّهارُ بنا ... يومَ الجليلِ على مستأنسٍ وَحَد

مِن وَحْشِ وَجرَةَ موشيُّ أكارعُهُ ... طاوي المصيرِ كسيفِ الصَّيْقَل الفرَدِ (١)

إلى أن يقول:

فتلك تبلغني النعمان إنّ له ... فَضْلاً على النّاس في الادنى وفي البُعُدِ

ولا ارى فاعلاً في الناسِ يُشبهُهُ ... ولا أحاشي من الأقوامِ مِن أحَدِ

(١) ديوانه: ١٦-١٧.

إلا سليمان إذ قال الإلهُ له قمْ في البريةِ فاحدُدها عن الفَنَدِ
وخَ يِّسِ الجِنَّ اني قد أذنِتُ لهم يبنون تدمر بالصّفَاحِ والعُمُدِ (١)

لكننا نرى عنترة قد أسرع بناقته علها توصله إلى ديار حبيبته -عبلة- قائلاً:

هل تُبلغُني دارها شدنيةٌ لعنت بم ح روم الشّرابِ مُصَرَّمِ
خَطَّارَةٌ غِبّ السُّرى زيّافَةٌ تَطْسُ الإكامِ بِوَخْدِ خُفٍّ مِيْشَمِ
فكأنما أَقِصُ الإكامَ عَشِيّةً بقريبِ بين المنَسِميْنِ مُصَلَّمِ
تأوي له قُلُصُ النّعامِ كما أوتْ حِ زَقٌ يمانيةٌ لأعْجَمَ طِمطِمِ
صَعْلٍ يعَودُ بذي العُشَيْرةِ بيضَهُ كالعبدِ ذي الفرو الطويلِ الأصْلَمِ (٢)

فالخيال ينتقل بعنترة إلى ان يرى ناقته أشبه بذلك الظليم- ذكر النعام- وقد أسرعت وخدت بخفّها إسراع ذكر النعام الذي يخشى على بيضه خط ر السباع فيحاول الرجوع إليه، في محاولة من الشاعر ليقتنص من عالم الحيوان ما يوائم حالته النفسية والاجتماعية لانه في شوق إلى محبوبته التي يراها مثار حمايته وحبّ ه ورعايته.

ويظل عالم الحيوان متنفساً للشاعر ليسرح خياله معه فيما يقتنص من صور وطبائع يجد فيها م ماثلاً لحالته ومعاناته فيقرن بين طبائع تلك الحيوانات وبين ما يريد ان ينقله منها إلى شعره. إذ نلمح شديد الصلة ووثوقها بين حالة ابن مقبل النفسية فضلاً عن الاجتماعية بعد فراق الدهماء فينتقل بالشبه إلى كيان حبيبته الاجتماعي والقبلي ليراها مثل بيضة الأدحي- ذكر النعام- إذ يقول:

---

(١) ديوانه: ٢٠-٢١.

(٢) ديوانه: ١٩٨-٢٠١.

كبيضةِ أد حيٍّ يوحوحُ فوقها — هَجِفّانِ مُرتاعا الضحى وَحَدانِ

أحسَّا حَسِيساً مِن سباعٍ وطائفٍ — فلا وخد إلاّ دون ما يخِدانِ

يكادانِ بين الدونكينِ وألوةٍ — وذاتِ القتادِ والسُّمرِ ينسلخانِ (١)

وهكذا هو ديدن الشعراء في تفاعلهم مع الطبيعة من حولهم ولا يكتفون بنقل صور الأشياء من تلك الطبيعة بلا إ عمال خيالهم وقدح قرائحهم من دون أنْ نرى لذلك آثاره في أشعارهم وقصائدهم وإبراز همومهم ومعاناتهم النفسية[٢].

ويطرح "فاجنر" أكثر من تساؤل يعلل مغزاه أو الإجابة عنه من قيمة الشعر الجاهلي ووسم الشاعر الجاهلي ببلادة التأمل والأفكار وإنعدام الخيال في شعره ويرى ان ما يذكره من أسماء النساء أو الأماكن لا حقيقة شاهدة له ولا مصداق فيما يعرض له من تلك الأسماء والأماكن، في محاولة منه لرمي الشعر بالواقعية الضحلة المتسطحة.

إن الأمر مع الشعر الجاهلي والشاعر الجاهلي ليس كذلك إذ اننا لا نقرأ أية إشارة من الشاعر إلى أي اسم او مكان او حادثة ألا ويكون لها مدلولها حقيقة كان أو عن الطريق المجاز أو الكناية لإبعاد شبهةٍ ما إن أراد عدم التصريح، وإلا فهناك الكثير من الأسماء التي ترد في حياة الشعراء عن طريق قصائدهم الشعرية كانت تمثل لديهم زماناً قد انقضى أو حالة هوى عاشها الشاعر أيام ا لشباب والصبا . وإن رجعنا إلى دواوين البعض نجد تلك الحقائق شاخصةً متمثلة في أطوار حياتهم كلَّ التمثل، كالذي صرح به امرؤ القيس عن محبوبته ابن ة عمه فاطمة أو ما قرأناه في

---

(١) ديوانه: ٣٣٧–٣٣٨وينظر له: ١٤٧،٣٨٤.

(٢) ينظر : ديوان علقمة : ٥٦٣/١. ديوان زهير : ٢٠٢. ديوان سحيم : ١٨، ٤٣. ديوان الشماخ : ١٣٤، ٢١٤،٢٤١. ديوان كعب: ٣٣،٦٦، ٨٩، ١٧٣.

شعر عنترة وفي تجربته الشعرية في الحب لابنة عمه عبلة ومغامراته في سوح الوغى من اجل الظفر بحبها وإبداء غاية البطولة او الفروسية والبأس أو ما قرأناه حقيقة في شعر ابن مقبل وذكر اسم زوجه الدهماء التي فرق بينهما الزمن بسبب الدين الإسلامي وظل يذكرها ويحنّ إليها مستلهماً من ذكراها تجربته الفنية و قد أبدع غاية الإبداع في فنّه الشعري وما ساقه الخيال إليه في صوره الشعرية ولوحاته الفنية . أو ما نقرؤه في شعر عروة بن الورد عن أمّ حسان سلمى سبّيته . ومّما جاء من ذكر الشعراء لأسماء النساء بعينها ما قرأناه في معلقة عنترة في مقدمته الطللية إذ يقول:

هل غادر الشعراءُ مِن مُتردَّمِ ... أم هل عرفت الدّار بعدَ توهمِ

أعياك رسمُ الدّار لم يتكّلمِ ... حتّى تكّلمَ ك الأصمِّ الأعجمِ

ولقد حبَسْتُ بها طويلاً ناقتي ... أشكو إلى سفعٍ رواكِدَ جُثَّمِ

يا دارَ عبلةَ بالجّواءِ تكّلمي ... وعمِي صباحاً دارَ عبلةَ واسلمي

دارٌ لآنسةٍ غضيضٍ طرفُها ... طوع العِناقِ لذيذةِ المُتبسَّمِ (١)

أو ذكر زهير لزوجه أمّ أوفَى في معلقته وقد استهل المطلع بذكرها:

أمِن أمِّ أوفى دِمِ ن ةٌ لم تكلَّمِ ... بحومانةِ الدرّاجِ فالمتثَلَّمِ

ودارٌ لها بالرقمتين كأنَّها ... مَراجِيعُ وشمٍ في نواشِرِ مِعْصَمِ

بها العِينُ الآرامُ يمش ين خِلفةً ... وأطلاؤها ينهضْ من كلِّ مَجْثَمِ

وقفتُ بها من بعدِ عشرينَ حجَّةً ... فلأْيا عرفتُ الدّارَ بعد توهُّمَ

أثافي سُفعاً في معرسِ مِرْجَلِ ... ونؤياً كجذمِ الحوضِ لم يتثَلَّمِ

فلما عرفتُ الدّارَ قلتُ لربعها ... ألا انعمْ صباحاً أيّها الربعُ واسْلمِ (٢)

---

(١) ديوانه: ١٨٦-١٨٧.

(٢) ديوانه: ٩-١١.

وقد يأتي الشعراء بذكر لأسماء نساءٍ في مقدمات قصائدهم لكنها تحمل دلالات رمزية وأسطورية، مثل اسم "فاطمة" في نونية المثقب العبدي (١) وسمية في شعر الحادرة (٢)، وأسماء في معلقة الحارث بن حلزة اليشكري (٣)، وبهذا فقد يحمل التفسير الواقعي والحرفي للأشياء دلالات سلبية، فكانت الرمزية أفضل سبيل . وكان الحارث بن حلزة قد افتتح طلله بذكر "أسماء" قائلاً:

آذنتنا بينها أسماءُ رُبَّ ثاوٍ يُملُّ منه الثَّواءُ

ويأتي فيه إلى ذكر أماكن كثيرة متعددة يراها قد خلت خلواً تاماً من أهلها وانتهت مواثيق الصداقة مهيئاً طلله لاستيعاب تجربته الشعرية فيما يبثّه من هموم القوم وما سيؤول إليه الحال بعد تلك الوشاية بهم لدى عمرو بن هند واستعداد بني الأرقم للقتال ومجيء الأخبار إليهم بما تحمله من الإساءة والخطب فيقول:

وأتانا من الحوادث والانب . . اء خَطْبٌ نُعْنَى به ونُساءُ

إنَّ أخواننا الأرقمّ يغ لو ن علينا في قيلهم إخفاءُ

يَخلطون البرىء منّا بذي الذّنْ . . بِ ولا ينفعُ الخليَّ الخلاءُ

أجمعوا أمرهم عِشاءً فلَمّا أصبحوا أصبحتْ لهم ضوضاءُ

من منادٍ ومن مجيبٍ ومن تَصْ . هالِ خيلٍ خلالَ ذاك رُغاءُ

أيها النّاطقُ المُرّقِّشُ عنّا عند عمروٍ وهل لِذاكَ بَقاءُ

---

(١) ينظر: ديوان المثقب العبدي: ١٣٨.

(٢) ينظر شعر الحادرة: ٤٣. وينظر الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: ٢٠٠-٢٠٥.

(٣) ينظر ديوانه : ٩ وينظر : الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحاضر.أحمد الربيعي: ١٨.

لا تَخَلْنَا على غِراتِكَ إنّا قَبْلُ ما قد وشى بِنا الأعداءُ
فبقينا على الثّنَاءَةِ تَنْمِينا حُصُونٌ و عِ زّةٌ قَعْسَاء [١]

ويمضي في بيان عزة قومه ومقدراتهم في منازلة الأعداء وما كان لهم من الأيام والغلبة وأن لا فائدة م ن وشاية الأعداء لدى عمرو بن هند، ثم يذكرهم بما بينهم من الأحلاف والعهود والمواثيق علّهم يرعوون؛ فيقول:

واذكروا حِلفَ المَجاز ومَا قُدِّمَ فيه العهودُ وا لكُفلاءُ
حَذرَ الجَوْرِ والتَّعِّدي وهل يَنْ . قضُ ما في المهارقِ الأهواءُ
واعلموا أنَّنا وإيّاك م فيما اشترطنا يوم اختلَفْنا سَواء [٢]

أمّا عن أسماء الأماكن التي يذكرها الشاعر في مقدمات قصائده الطللية، فيرى "فاجنر" أنّها أسماء وهمية لا حقيقة لها في الواقع، وإنَّما يأتي بها الشاعر من أجل استقامة الوزن والقافية. وهذا ادعاء باطل ليجرد الشعر الجاهلي من قيمته الفنية ومن أي اداء فني، فهل كان الشاعر لا يعي حقًّاً استخداماته للأسماء إلا من أجل أن يستقيم لديه الوزن و القافية وانها تأتي جزافاً في شعره . إن للمكان خصوصيته الكبيرة في حياة الشاعر الجاهلي وله مدلولاته العميقة في تجربة الشاعر الفنية، فهو لا يحتفل بذكر موقع تلك الاماكن جغرافياً ولا يهتم بذلك كثيراً، وإنّما كان اهتمامه بالمكان لارتباطه العميق بعاطفته وما كان سيثِو ذكره في أطلاله من ذكريات الأحبة والأهل النازحين المفارقين، حتى ليصبح المكان جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الإنسان

---

[١] ديوانه ١٠-١١.
[٢] ديوانه: ١٧.

ووجدانه . ترى هل كان زهير مغرماً بذكر الأماكن في طلله من دون أ ن تكون مرتبطة بتجربته الشعورية فيما نقرأ له من نصّه الشعري إذ يقول:

لَمن طللٌ كالوحي عافٍ منازِلُه   عفا الرّسَّ منه فالرّسِيسُ فعاقِلُه

فققفٌ فصاراتٌ فأكنافُ مَنْعِجٍ   فشرقيُّ سلمى حوضُهُ فأجاولهُ

فهضبُ فرقدٌ   فالطوي فثادقٌ   فَوَادِي القَنَانِ حَزْنُهُ فمداخِلُه (١)

وهل كان الحارث بن حلزة قد أكثر من ذكر الأماكن في معلقته من دون ان تكون لها دلالاتها النفسية وأبعادها فيما يرمي إليه من ذلك كله، فنقرأ معه هذا الافتتاح:

آذَنَتْنا بِبَيْنِها أسماءُ   رُبَّ ثاوٍ يُملُّ مِنه الثَّواءُ

بعدَ عهدٍ لنا بِبُرقَةِ شَمَّا   ء فأدنى ديارِها الخَ لْصاءُ

فالمحيَّاةُ فالصِّفاحُ فأعْنَا   قُ فتاقٍ فَعَاذِبٌ فَالوَفَاءُ

فرياضُ القَطَا فأوديةُ الشُّرْ   بُبِ فالشُّعْبَتَانِ فالأَبْلاء (٢)

فكل هذه الأماكن قد خلت عن أهلها ومن الأحبة وغدت قفراً حتى ما عاد ليجدي البكاء نفعاً للشاعر بعد الفراق والرحيل،لذا نراه يقول بعدها:

لا أرى من عَهِدْتُ فيها فابكي   اليومَ دَلْهاً وما يُجير البكاءُ (٣)

---

(١) ديوانه: ١٢٦-١٢٧.

(٢) ديوانه: ٩.

(٣) ديوانه: ٩.

وفي باب آخر يرد "فاجنر" إلى أن يكون العرف الاجتماعي وما هو سائد في المجتمع البدوي سبباً أساسياً في التزام الشاعر بإعادة الواقع في شعره بصورة أو بأخرى، حتى انه ليسبب صعوبات للشاعر والذي لديه خبرات تقع خارج العرف والموضوعات التقليدية ومن ثَمّ فإنّه لا يستطيع التعبير عنها، وأن العرف كان سبباً من الأسباب التي حدّ ت من قدرة الشاعر على الابتكار والإبداع. ولكننا نقول إن الأمر ليس كما يذهب إليه "فاجنر" في هذا الباب، وذلك أن العرف لا يمكن أنْ يكون سبباً أساسياً في التقليل من قدرة الشاعر على تصوير الأشياء التي يتعامل معها، ووجهة النظر هذه لا تكون صائبة أبداً، ولا يمكن أن تكون مقياساً للحدّ من قدرة الشاعر الفنية على تصوير الأشياء، فقد يكون الشاعر مبدعاً حتى في إطار التقليد الشعري[١] وكما أوضحنا في كثير من نماذج الشعراء المتقدمة.

وفي وجهة أخرى لم ينتبه إليها "فاجنر" في مسألة عدّه للعرف سبباً أساسياً في التزام الشاعر الجاهلي بإعادة الواقع ومن ثَمَّ حدّ مقدرته في الابتكار والإبداع، وذلك في خروج الشعراء الصعاليك وبعض من شعراء بني هذيل على بناء القصيدة الفني وعلى العرف مع تسجيلهم شعراً حمل من معاني الخيال الشيء الكثير وأبدعوا فيه كلّ الإبداع الفني ملونين إياه بصور لِمضض حياتهم التي كانوا يحيو نها وإظهار تجاربهم الشعرية بفنّ من القول الشعري بحيث أصبحو ا طائفةٌ يُشار إليها بفنّها وأسلوبها وتقاليدها ونهجها في الشعر .لقد أغنى هؤلاء الشعراء ديوان الشعر العربي بشتى فنون القول وأودعوه ما كانت تمور به خلجات أفئدتهم ونفوسهم الظّماء التي ظلت يطاردها شبح الفقر والجوع وعدم الاستقرار متنقلين بين فيا في الصحراء وسهوبها الواسعة الموغلة في الوحشة المليئة بالخوف والذعر. ونجد صور تلك الحياة

---

[١] ينظر: قضية الخيال. .... د.موسى ربابعة: ٥٧٩.

واضحة جلية في أشعار تأبّط شرّاً التي ينقلنا معه الخيال لنجوب معه الصحراء في تلك الليالي التي لا يجد له فيها أنيساً الاّ الحيوان والوحشة والظلمةً.

ولعل من نافلة القول علينا أنّ نُظهر بعضاً من العدالة التي يتصف بها رأي "فاجنر" في هذه القضية– موضوع حديثنا–قضية الخيال–لنقول إنّه لم يبالغ في نفي الخيال عن الشعر الجاهلي بصورة كلّيةٍ أو قاطعة كما فعل تلميذه "هاينرش" إذ يذكر إن الشاعر الجاهلي استطاع ان يتجاوز حدود الواقع إلى الخيال في بعض الأحيان، وهناك من الشعر أو النماذج الشعرية التي تثبت وجود الخيال عند الشاعر وانّ لديه من الصور الفنية ما يوحي بالمقدرة الفنية لديه فيما يبرزه ويضفي عليه من فنّه وقدرته الإبداعية في خلق صوره ورسم لوحاته وقد تقدمت نماذج شعرية تبرز هذا الجانب عند الشاعر الجاهلي كا لذي قرأناه في حديث الرجل مع الحيّة في شعر النابغة الذبياني[١]– وقد تقدم الحديث عنها– أو في حديث امرىء القيس مع الذئب وقد قطع قفْراً موحشاً، إذ يقول:

ووادٍ كجوفِ العيرِ قَفْرٍ قطعتُه ... به الذئبُ يعوي كالخليعِ المُعَيَّلِ

فقلتُ له لما عوى شأنَنا ... قليلُ الغنى إن كنتَ لمَّا تَموَّلِ

كلانا إذا ما نالَ شيئاً أَفَاتَهُ ... ومَن يَحترثْ حرثَكَ وحَرثي يَهزِلِ [٢]

فسعى الخيال بلمرىء القيس أنْ يرى ذلك الذئب في تلك القفار الموحشة وقد هزل وما عاد أحد يسمع عواءه أن حاول أن يستنجد به لسدِّ أوده وجوعه. إنها الحالة النفسية الصعبة التي كان يمر بها الشاعر امرؤ القيس بعد مقتل أبيه– ملك كندة– وحاول الثأر له إلاّ أنه لم يجد من ينصره وأنّ طول زمان الغواية التي أمضاها

---

[١] ديوانه: ١٥٤–١٥٦.

[٢] ديوانه: ١٥٣.

الشاعر لاهياً عابثاً أردت به في ذلك الوادي الذي رأى فيه نفسه وحيداً لا ناصر ولا أنيس إلاّ الحيوان أنيساً مشابهاً له من الحاجة إلى الناس وإلى المعين.

وما يمكن أن نقرأ في مخاطبة عنترة لحصانه والتي تشير إلى مقدرة الشاعر على التفاعل بموضوعية واختراق حدود الواقع وتجاوزها، وذلك بولوجه إلى تصوير دواخل حصانهِ والحديث إليه محاولاً إستنطاقه وقد رآه مماثلاً له يناجيه ويبوح بما في نفسه إليه؛ حيث يقول:

مازلتُ أرميهم بِثُغْرَةِ نَحرِهِ ... ولَبَانِهِ حتى تَسَربلَ بالدَّمِ

فازورَّ مِن وقعِ القَنا بِلبَانِهِ ... وشكا إليَّ بِعَبْرَةٍ وتَحمْحُمِ

لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى ... أو كان يدري ماجوابُ تكَلُّمِي (١)

وكذلك ما نقرأ في شعر عامر بن الطفيل في حديث مشابه إلى حصانه حيث يقول:

وقد عَلِمَ المزنوقُ أنّي أكُرُّ هُ ... عشيةَ فيفِ الرِّيحِ كَرَّ المُشَهَّرِ

إذا ازورّ مِن وَقعِ الرِّماحِ زَجَرْتُهُ ... وقلت له أرجعْ مُقْبلاً غيرَ مُدْبِرِ

ألسْتَ تَرى أرْمَاحَهم فيَّ شُرَّعاً ... وأنت حِصانٌ ماجدُ العِرقِ فاصْبر (٢)

ويؤكد "فاجنر" في مسألة الخيال على وجود علاقة أكيدة بينه وبين العاطفة والمشاعر وتتصل اتصالاً وثيقاً بالخيال، على خلاف ما جاء عند مستشرقين غيره من مثل "ريناتا" التي كانت ترى بأن وصف العاطفة في الشعر الجاهلي قليل جداً، وقد وقف موقف المنصف من هذا الموضوع وبين مقدرة الشاعر الجاهلي على تصوير عواطفه ومشاعره عن طريق استخدام عنصري الاستعارة والتشبيه، أو باتخاذ

---

(١) ديوانه: ٢١٧.

(٢) ديوانه: ١٠٧-١٠٨. المزنوق: اسم فرسه.

بعض الشعراء لبعض عناصر الطبيعة رموزاً لمشاعرهم- كما تقدم في استشهاداتنا الشعرية- ويبرز في أمثلة كثيرة قدرة الشعراء الجاهليين ع لى تصوير عواطفهم في مواطن كثيرة من القصيدة الواحدة بـأساليب مباشرة أو غير مباشرة فالحسّ الإنساني والانفعالي يظهر بصورة جلية في حديث الشاعر عن الطلل أو الظعن وغيرها من المشاهد . فإذا كان الشاعر قد أظهر قدرة على التغلغل في نفسية الحيوان محاولاً استجلاء همومه وآلامه بل مشاركته إياها ويراه صنواً له فيما يؤول إليه حاله نعيماً أم بؤساً غنى ام فقراً، فأنه- أي الشاعر- يكون قادراً أيضاً على أن يعبّر عن عواطفه ويصورها بصورة فاعلة ومؤثرة في مواطن كثيرة من شعره . إذ نقرأ في ظعن زهير حياةً ملؤها الأمن والسلام بخروج النسوة على تلك الظعن وقد ازدانت بلون هـ الورد المشاكهة الدم بلون الأحمر الذي تحبه المرأة دائماً وغدون في مسيرهن باطمئنان وخطى واثقة للوصول إلى مبتغاهن، وكن ينزلن للتروي والراحة تعبيراً عن عدم وحشة الطريق والأمن الذي بات يلفّ رحلتهن . وذلك ما كان يشعر به زهير نفسه وقد انتهت حرب داحس والغبراء التي طحنت القوم من بني عبس وذبيان على مدى أربعين سنة ، فتجيء صورة ظعنه هادئة منسابة انسياب هدوء النفس بعد أن يقدم صورة جديدة عن طبيعة طلله وقد بثّ فيه الحياة بوجود ذلك الحيوان من العِين والآرام وصغارها التي ترتع وتنهض من مجاثمها، ومن ثمَّ يلقي عليه تحيته ويدعو له بالسلام، ثم يقول:

تبَّصْر خليلي هل ترى مِن ظعائنِ … تَحَمَّلْنَ بالعلياءِ مِن فوقِ جُرثُمِ

علون بانماطٍ عتاقٍ وكلّةٍ … ورادٍ حواشيها مشاكهة الدَّمِ

ووركن في السوبانِ يَعلُونَ مَتْنَ هُ … عليهن دَلُّ النّاعمِ المُتَنَعِّمِ

بك رن بكوراً واسْتَحْرنَ بِسُحْرةٍ … فهنّ ووادي الرَّسِّ كاليدِ للفمِ

وفيهنّ ملهى للصدي قِ ومنظرٌ … أنيقٌ لعين النّاظرِ المُتوسِّمِ

كأنّ فتات العهنِ في كلِّ منزلٍ نزلن به حبُّ ال فنا لم يُحَطَّمِ
فلما و ردْنَ الماءَ زُرْقاً جمامُهُ وَضَعْنَ عصيَّ الحاضرِ المُتَخَيِّمِ [١]

مما تقدم يظهر لنا تباين آراء المستشرقين ومواقفهم من الخيال في الشعر الجاهلي ولا يختلف عنهم إلا "فاجنر". فإذا كان "رودو كناكيس" يعترف بأن الخنساء قد مثلت بعض صور الخيال في الشعر الجاهلي، فإن "هاينرش" يرى غياب الخيال عن الشعر الجاهلي ويرد ذلك إلى أنّ ذلك الشعر لم يعرف الأساطير والرموز كما عرفها الشعر اليوناني. أمّا "ريناتا" ففي دراستها للصورة الشعرية فإنها أبرزت واقعية الصورة الشعرية وعشوائية ترتيبها والتطابق الخارجي بين أجزائها . أمّا الأمر بالنسبة للمستشرق "فاجنر" فكان أكثر اعتدالاً ، فعلى الرغم من تأكيده على واقعية الشعر الجاهلي وسيطرة العرف، إلاّ أنّه لم ينكر وجود الخيال فيه واثبت ذلك فيما عرضه من نماذج شعرية.

إنّ الاتهام الموجّه إلى الشعر الجاهلي بأنه شعر يعوزه الخيال، قد جعل بعض الباحثين يردّون ذلك إلى قصور في العقلية التي ي تمتع الشاعر الجاهلي، وصوروا "العقل العربي في صورة ساذجة تخلو من الربط والوحدة، وينسجم هذا مع قضايا أُخَر مسرفة عن سطحية العقل العربي في العصر الجاهلي، هذه السطحية التي تجعله يقف- فيما يقولون- عند ظواهر وعوالم حسية لا يتجاوزها في كثير . ويروح النقّاد يستشهدو ن لقضاياهم من خلال معلومات خارجة عن البيئة، هذه المعلومات تؤكد- عندهم- فكرة التناول الحسي وتمزق جوانب التفكير والبساطة، مع

---

[١] ديوانه: ١١-١٣.

أنّ الشاعر في العصر الجاهلي يصور قمة التفكير العربي، وقد ظهر في نهاية هذا العصر القرآن الكريم"[١].

الذي يمكن القول فيه انه ما من شكّ في أنّ الحسية والواقعية ومطابقة الواقع والعرف وتركيبة عقل البدوي التي لم تستطع أنْ تتجاوز الواقع، كلّها اتهامات وأباطيل وجهت إلى الشعر الجاهلي للنيل من شأنه وشأن قائليه، وظلت تقلّل من قيمة النظر إليه على أنه فنّ شعري . الأمر الذي حدا بالكثير من الدارسين من العرب أن يتخذوا منه وثائق تاريخية للتعرف على طبيعة الحياة العربية قبل الإسلام فعلهم في ذلك فعل هؤلاء المستشرقين الألمان الذين لم يتعاملو ا مع الشعر الجاهلي على انّه فنّ وظلت نظراتهم سائدة عنه حتى جاءت دراسة "ريناتا" في ١٩٧١ التي حاولت دراسة بناء القصيدة دراسة فنية مستقلة عن ظروفها الاجتماعية والتاريخية فالشعر الجاهلي يمكن انْ يدرس بمعزلٍ عن فكرة الموضوعات التقليدية، أو عن فكرة السذاجة العقلية التي تُمليها البيئة الخارجية على عقول الباحثين، فالشاعر ليس مرآة بيئته وعقله ليس سلبياً موقوفاً على تمثيل عناصر خار جية، فالشاعر البدوي "قد يبدو أروع وأعمق مما نتصور لأول وهلة"[٢].

إن عناية الشاعر الجاهلي بموصوفاته وصفاً دقيقاً كما في وصف الناقة وحمار الوحش أو الثور أو البقر أو القطاة ومشاهد الصيد كلها مما يتصل بالواقع، وهي مشاهد يومية تتصل بحياة الشاعر ولا تنفصل عن ذاته، وأنّ هناك معتقدات وأساطير وخرافات ورموزاً تكمن وراء وصف الشاعر لتلك الأشياء[٣] على الرغم ممن يدعي بغياب هذه العناصر عن الشعر الجاهلي كما قرأناه من آراء "هاينرش".

---

(١) دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف: ٢٣٣-٢٣٤.

(٢) دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف: ٢٣٥. وينظر: موسوعة الشعر العربي: ١/٢٥.

(٣) ينظر: المنهج الاسطوري في الشعر الجاهلي دراسة نقدية. عبد الفتاح محمد احمد: ١٤٩ وما بعدها.

وبذا لا يمكن لأحد– بعد الذي قدمناه– أن ينكر وجود الخيال في الشعر الجاهلي، وإنْ كان هذا الأم ر لا يلغي بأية صورة من الصور الجانب الواقعي لهذا الشعر، فالشعر له صلته بالواقع والتعبير عن هذا الواقع يكشف طبيعة الفن الشعري التي تجعل عناصر النص الشعري متفاعلة ومترابطة، فضلاً عن كشف مقدرة الشاعر الفنية في تعامله مع موضوعه تعاملاً فنياً . فكيف إذن يمكن لهؤ لاء المستشرقين الذين ينكرون الخيال في الشعر الجاهلي أنْ يفسّروا مدرسة الصنعة [1] التي كان يمثلها شعراء فحول أمثال زهير والنابغة والاعشى وابن مقبل وغيرهم، كانوا يدقّقون أشعارهم ويعيدون النظر فيها، إنّ هذه المدرسة تمثل بحق ذروة الفّن الشعري العربي وقمّة التطوّر في التصوير الخيالي.

---

[1] ينظر: شعر آوس محمود عبدالله الجادر : ١٥١ وما بعدها. الأصول الفنية للشعر الجاهلي . سعد إسماعيل شلبي: ٩٠–٩٥.

المبحث الثاني

الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي

توطئة

تكاد تكون مسألة تصنيف الشعر ضمن أنواع أدبية محددّة من أهم القضايا التي عنيت بها الدراسات الأدبية – قديمها وحديثها– ذلك أنّ نظرية الأنواع تخضع لمؤثرات متعددة بحيث يصبح أمر الوصول إلى أحكام نهائية بشأنها متعذراً، وذلك بحكم التطور الذي يخضع إليه الأدب. وإذا كان تصنيف الشعر عند الأوربيين أمراً صعباً ومعقداً فإن تصنيف الشعر الجاهلي ضمن النظريات الأدبية يكون أكثر صعوبة وتعقيداً، بسبب اختلاف المرجعية والحضارة والثقافة التي ينتمي إليها الشعر الجاهلي، فضلاً عن أنّ نظرية تحديد الأنواع الأدبية بتقسيماتها المختلفة عند الغربيين جعلت تحديد او تعريف النوع الأدبي غير نهائي. وإنّ مسألة تصنيف الشعر الجاهلي ضمن أنواع أدبية محدّدة اختلف بشأنها الباحثون العرب من حيث الاساس، فكيف بالمستشرقين لا يختلفون بهذا الصدد وهم الأقرب إلى أصول هذه الأنواع ومفاهيمها.

وسنناقش آراء هؤلاء المستشرقين والرد عليهم بهذا الصدد ضمن مسألة غنائية الشعر الجاهلي التي تصدّى لها كلّ من "الفرت" و"بروينلش" و"غرنباوم" و"بارت". ثم ننتقل– ثانياً– إلى مناقشة آراء من قال بغياب الغنائية عن الشعر الجاهلي، والمتمثلة بآراء المستشرقة "ريناتا". أما اخر المطاف مع هذه الردود فستكون على من قال بعدم خضوع الشعر الجاهلي للأنواع الأدبية الأوربية ، والمتمثلة بآراء "شولر " و"ايفالد فاجنر".

آراء المستشرق "الفرت"

إن مسالة تقسيم الشعر الجاهلي إلى أنواع أدبية أمر يتعذر الحدوث ذلك لأن الاتجاه الروحي للعربي يميل إلى إتجاه محدد من دون أن يميل إلى اتجاه آخر. وهي مبررات يقدمها "الفرت" في عدم تطابق الشعر الجا هلي مع التقسيم الغربي للأنواع الأدبية [١]؛ لأن الأمر يتعلق بطبيعة التصور العقلي والوجداني للإنسان العربي وموقفه من الحياة. وانه يعدّ الشعر الجاهلي منغمساً في الذاتية، وأن الذاتية تسيطر على التفكير العربي سيطرة تامة، وانّ الإنسان العربي لا يعلّق أهمية كبيرةِ على الماضي. وهذا يعني أنّ الشعر الجاهلي يدور حول "الأنا الفردية" ويظل ينجذب إليها في كل الظروف، ولذلك فهو شعر غنائي ؛ لانه يمثل ذاتية الشاعر الجاهلي ووجدانه، ولكن هذا لا يعني انسلاخ الشاعر عن الماضي انسلاخاً تاماً وانفصاله عن الإطار الاجتماعي الذي يحكم حياته ومن ثَمَّ فنّه وشعره. وفي الشعر الجاهلي من ذلك الشيء الكثير كالذي نقرؤه في معلقه زهير التي تحدّث فيها عن همَّ جماعي تجاوز فيه الشاعر ذاته كثيراً ليتحدث عن قضية إنسانية وهي مسألة انتهاء حرب داحس والغبراء التي عصفت رحاها بالقوم على مدى أربعين سنة بين قبائل عبس وذبيان، ولولا تصدي السيدين الماجدين هرم بن سنان والحارث بن عوف وتحملهما ديات القتلى لما وقفت تلك الحرب، مما حدا بزهير إلى تسجيل بل تأريخ ذلك الحدث في شعره والثناء على السيدين الماجدين ويحذر من الحرب وشدة وطئها، إذ يقول:

وما الحربُ إلاّ ما علمتمْ وذقتمُ وما هو عنها بالحديثِ المُرَّجَمِ

متى تبعثوها تبعثوها ذَميمةً وتَضْرَ إذا ضريتموها فَتَضْرِمِ

فتعرككم عركَ الرّحى بثفالِها وتلقحُ كِشافاً ثم تحمل فتتئِمِ

فتُنتجْ لكمْ غلمانَ أشْأَمَ كلَّهمُ كأحمرِ عادٍ ثم ترضِعْ فَتفطِمِ

---

[١] ينظر: الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي.......... د. رباعة: ٢٧١.

فتغلِلْ لكم مالا تُغِلُّ لأهلِها قرىً بالعراقِ مِن قفيزٍ ودِرهَم [١]

ويشير "الفرت" إلى نقطة أخرى أخرجت الشعر الجاهلي من الخضوع إلى التقسيم الأوربي للأنواع الأدبية وذلك في انشغاله بع الم المرئيات أو الظواهر وأنه مشغوف بها وانه لا ينظر إلى الأشياء نظرة كلية، بل مهتم بالجزيئات وتعوزه النظرة الموضوعية. وهذا أمر يؤكد الذاتية عند الشاعر والابتعاد عن النظرة الموضوعية والكّلية من أجل ان يبرز غياب الملحمية والقصصية عن الشعر الجاهلي . نقول إنه يصح رأي "الفوت" بغياب الملحمية عن الشعر الجاهلي بدعوى أن الشعر العربي لم يجد مادة وطنية أو ماضياً كبيراً ، ذلك أن العرب عاشو ا قبائل متناثرة ولكل قبيلة أبطالها تمجّد بطولاتهم وأمجادهم، وهذا كان بإمكانه أن يمهّد لوجود شعر ملحمي أو اغانٍ شعبية لكّنه لا يمهّد لوجود ملحمة . ويحاول "الفرت" ان يصنف الشعر العربي القديم على أنه شعر غنائي لأن هذا الشعر يتصل اتصالاً وثيقاً بالشاعر ذاتياً
ووجدانياً وعاطفياً وانّه لا يتضمن شعراً ملحمياً أو دراميا ، وإنما يحمل طبيعة غنائية لكنها ليست غنائية بحته، في الأغلب تكون غنائية مختلطة، ولأن السرمة الغنائية هي الطاغية على ذلك الشعر ،فمن الممكن ان يوصف بانه غنائي وصفي، او بأنه عبارة عن قصائد النشيد لان الشعر العربي ارتبط منذ نشأته الأولى بالغناء. ونحب ان نشير– هاهنا– إلى ان هناك الكثير من الباحثين العرب قالوا بغنائية الشعر الجاهلي، أمثال شوقي ضي ف[٢]، محمد مندور [٣]، وبطرس البستاني [٤]، ومحمد غنيمي

---

[١] ديوانه: ١٨–١٩.

[٢] ينظر: تلويخ الأدب العربي العصر الجاهلي: ١٩٠ وما بعدها.

[٣] ينظر: الأدب وفنونه: ٦.

[٤] ينظر: الشعراء الفرسان: ١٧.

هلال [١]، ومحمد عبد المنعم خفاجي [٢]، وعلي جواد الطاهر [٣]، واحمد أمين [٤]، وحسن أحمد الكبير [٥]. وذلك بسبب تلك الخلافات التي تدور حول طبيعة البناء الفني للقصيدة الجاهلية متأثرين في ذلك بالمدلولات الحرفية للمصطلح ات النقدية المعاصرة من دراسة آداب الأمم الأُخَر [٦].

وتأتي القصة في الشعر العربي على انها وسيلة من وسائل الإبداع الفنّي، إذ نجد الشاعر لا يلجأ اليها لغايتها، بل يتخذها وسيلة لابراز مهارته الفنية واثبات مقدرته على ممارسة الجديد متجاوزاً بها رتابة المعالجة أو تماثل الأسلوب في اداء المعاني [٧] مما كان يؤدي به الى الخروج الى معانٍ جانبية وامتداد الصورة وتفرع موضوعاتها بسبب طبيعة الحياة الفكرية للعصر الجاهلي التي كانت بعيدة عن مبدأ التخصص بحكم الظرف التاريخي [٨]، لكن الشاعر العربي استطاع ان يقدم تصورات تصورات فنية كشفت عن رؤيته وموقفه من الحياة والموت وغير ذلك ، وأنّه استطاع أن يتعامل مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملاً إنسانياً عميق الدلالات والأبعاد ، وألقى من ظلال فنّه على مشاهد القصيدة المتعددة ذات البناء المكتمل الشيء الكثير ، وكأننا نقرأ معه قصصاً كثيرة لا قصة واحدة وتميزت مقاطع القصيدة بأسلوب قصصي واضح لمن يقرأ تلك القصائد فيما يعرض له في الطلل أو الظعن

---

[١] ينظر: النقد الادبي الحديث: ٣٧٥.

[٢] ينظر: الشعر الجاهلي: ٢٠٨.

[٣] ينظر: مقدمة في النقد الادبي: ٦٥.

[٤] ينظر: النقد الادبي: ١٠٠.

[٥] ينظر: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث: ١٠.

[٦] ينظر: دراسات نقدية في الادب العربي: محمود الجادر: ٨١

[٧] ينظر: الانواع الادبية والشعر الجاهلي... د. ربابعة: ٢٧٢-٢٧٣.

[٨] ينظر : لمحات من ا لشعر القصصي في الادب العربي د . نوري القيسي : ٣٩ – ٤٠.ينظر : ملامح السرد القصصي د.القيسي: ٣٧-٤٧.

أو بصورة خاصة في مشهد الرحلة ومشبهات الناقة أو رحلة الصيد وفي لوحات المطر ووصف الأيام والحروب، إذ انها تبرز قدرة فائقة لدى الشاعر في الن فلذ إلى جوهر الأشياء التي يتعامل معها[(١)] وتتجلى القصصية في مشهد للرحلة عند امرىء القيس إذ يقول:

فدع ذا وسَ لِّ الهمَّ عنكَ بِجِسْرَةٍ ... ذمُولٍ إذا صامَ النّهارُ وهجَّرا

تَقطعُ غيطاناً كأنّ متو نَها ... إذا أظهرت تُكس مُلاءً مُنَشَّرا

بعيدةُ بين المنكبينِ كأنَّها ... ترى عند مجرى الظّفْرِ هرًّا مُشَجَّرا

عليها فتى لم تحملِ الأرضُ مِثْلَهُ ... أبرَّ بميثاقٍ وأوفى و اصبرا

هو المتزلُ الأُلاّفِ من جوِّ ناعطٍ ... بني أسدٍ حزناً من الأرضِ أوْعَرا

ولو شاء كان الغزو من أرض حَمير ... ولكنه عمداً إلى الروم أنْفرا

بكى صا حبي لمّا رأى الدّربِّ دُونَه ... وأيقن أنّا لاحقانِ بقيصرا

فقلت لا تبك عينها إنّما ... نحاول ملكاً أو نموت فَنُعْذَرا

وإني زعيمٌ إن رجعت مُمَلَّكاً ... بسيرٍ ترى منه ال غَرانِقَ أزورا [(٢)]

وقد يضطر المجرى الفني الشاعر الى سياقة القصة كاملة، كالذي نقرؤه في قصيدة للأعشى يمدح بها شريح بن ح صن بن السموأل، فما كان منه إلاّ أنْ ذكر قصة جده السموأل الذي استودعه امرؤ القيس درعه وسلاحه قبل ان يؤم يلاد الروم، فأتاه الحارث بن شمر الغساني يطلب إليه أن يسلمه إياه فأبى السموأل ولم يلبِّ طلبه ويخون الأمانة ، استشعاراً من الأعشى أنّ تلك القصة ونشرها – على ما يريد الأعشى– سيكون أدعى لتحقيق غايته لدى ممدوحه؛ فيقول:

---

(١) ينظر: شعر أوس بن حجر .....: د.الجادر: ٥٤٤.

(٢) ديوانه: ٦٣–٦٦.

كن كالسموألِ إذ طاف الهمامُ بهِ — في جحفلٍ كسوادِ اللّيلِ جرّارِ
جارُ ابنِ حياً لمن نالتْه ذمّتُه — أوفى وأمنعُ مِن جارِ ابنِ عمّارِ
بالأبلقِ الفردِ من تيماءِ منزلِهِ — حصنٌ حصينٌ وجارٌ غيرُ غدَّارِ
إذ سَامَه خطتي خَسْفٍ فقال له — مهما تقله فإني سامعٌ حارِ
فقال ثكلٌ وغدرٌ أنت بينهما — فأختر ومافيهما خطٌّ لمختارِ
فَشَكَّ غير قليلٍ ثم قال له — اذبحْ هديَكَ إنّي مانعٌ جاري

إلى ان يقول:

فقال تقدمةً إذ ق امَ يقتل هُ — أشرفْ سموأل فانظرْ للدّمِ الجاري
أأقتلُ ابنكَ صبراً أو تَجيءُ بها — طوعاً، فأنكر هذا أيّ إنكارِ
فَشَكَّ أودَاجَه والصدرُ في مَضَضٍ — عليه منطوياً كاللذعِ بالنارِ
واختار أدرعَه ألاّ يُسَبَّ بها — ولم يكن عهده فيها بمُختَارِ
وقال لا أشتري عاراً بمكرمةٍ — فاختار مكرمةَ الدنيا على العارِ (١)

فكانت طبيعة التجربة أن دعت الأعشى إلى ذكر تفاصيل تلك القصة المتوارثة وإن لم يكن معنياً بحبكها بقدر عنايته بتفاصيل – أو بعض منها– لتحقيق الهدف الموضوعي في اطار التجربة الآنية(٢).

وظاهرة الظعن في القصيدة الجاهلية مما توحي بسرد قصة تكاد تكون واقعية يسردها الشاعر عن رحيل نسوة فيتابع معهن مسيرهن و تعريسهن ونزولهن عند واحات المياه. وهذه الظاهرة تؤلف قطاعاً مشتركاً بين الشعراء كافة، الأمر الذي يبعد

---

(١) ديوانه: ١٧٩–١٨١.

(٢) ينظر: دراسات نقدية في الادب العربي: ٨٩–٩٠.

أن تكون نزوة عابرة ظهرت في الشعر العربي القديم – على حدّ قول احد الباحثين – وانها نتاج رغبة أصيلة في الذات الجاهلية أملتها ظروف اجتماعية وحياتية من أجل البحث عن الاستقرار بعد التشرد الجماعي اثر الانهيار الحضاري الذي تعرضت له الحضارات العربية القديمة [١]. بل من الباحثين من يفسر ظاهرة الظعن وتمسك الشاعر الجاهلي بسرد قصة رحيل النسوة ، تفسيراً أسطورياً مقرناً بين تلك الرحلة وظعن المرأة بزينتها وخروجها بأبهى حللها وألوانها ، وبين رحلتي الشمس النهارية والفصلية مانحةً الجود والعطاء ثم رحيل الشمس أي عند المغيب بألوان زاهية وكلل وردية [٢] وظهرت في مقاطع قصائد لشعراء كثيرين [٣]. ومن الطبيعي أن يرتبط الظعن بالمرأة الراحلة والأحبة المفارقين ، وتمثل ذلك الارتباط كلَّ التمثل في لوحات ظعن ابن مقبل الذي عاش ألم تجربة الفراق ولوع ةً حقيقية وما بكاؤه الأطلال إلاّ بكاء هؤلاء الأحبة والأهل الذين شدوا رحالهم على تلك الظعن ، والذي ما فتىء يذكرهم وما انفك شاخصاً بصره إليهم وتتبع مصيرهم في فيا في الصحراء وأماكن قيلولتهم ونزولهم وإراحتهم. فنراه يقص علينا ذلك الرحيل في إحدى لوحاته قائلاً:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائنٍ تحملْنَ بالعلياء فوقَ اطانِ
فقال اراها بين تبراك مَوْهِناً وطلحامَ إذ علمُ البلاد هداني
وقد أَفْضَلَتْ عيني على عينهِ وقطَّعَ الحاقُ الحُداةِ قِرا ن ي
تحّملْنَ من جنَّ ان بعد إقامةٍ وبعد عناءٍ من فؤادك عاني

---

[١] ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي. د.نوري القيسي: ١٥٨.
[٢] ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: ١٣١.
[٣] ينظر دواوين الشعراء : امرىء القيس : ٤٣. المرقش الأصغر : ٥٣٥. عبيد بن الأبرص : ١٢٧. طرفة بن العبد : ١٤٥. الطفيل الغنوي : ٨٢. المثقب العبدي : ٦٥. الأسود بن يعفر : ٦٣. زهير : ١١. الأعشى : ٢٠١. عمرو بن شأس : ٧٠. الحطيئة : ١٣٠،٢٣١-٢٣١. بشامة بن الغدير: ٢١٩.

على كلِّ وخّادِ اليدين مُشمّرٍ   كأنّ مِلاطيْهِ ثقيفُ ارانِ

كس ونَ السديل كلَّ   أدْمَاء حُرّةٍ   وحمراءَ لا   يحذي بها جلمانِ

سلكْن   لكيزاً   باليمينِ ولَوْزَةَ   شِمالاً ومفضى السّيلِ ذي الغَذَيَانِ

واوقدْن ناراً للرّعاءِ باذرعِ   سيالاً وشِي   حاً غير ذاتِ دُخانِ

واصبحْن لم يتركن من ليلة السرى   بذى الشّوق إلاّ عقبة الدبرانِ

وعرّسْنَ والشّعرى تغورُ كأنها   شهابُ غضاً يُرمى بهِ الرَّجَوانِ (١)

وقد يختار الشاعر لوحة الظعن افتتاحاً لقصيدته بسبب بواعث نفسية وفنية وذلك ماهيّأ لزهير أنْ يفتتح قصيدة له وقد كان للباعث النفسي سبباً في سلوكه هذا لاسيما بعد فراق أم أوفى الذي يمثل مأساة شخصية للشاعر، والذي ترك جرحاً ظل يحاصر زهيراً ويرفد الاطار الفني لمشاهد ظعنه بمقومات الأصالة. فقصيدته في بني الصيداء من بني أسد وهم قبيلة زوجه ام أوفى الذين استاقوا إبلاً له مع عبده يسار استهلها بالظعن مضيفاً عليها بعضاً من تفاصيل السرد القصصي ليؤكد الحالة النفسية بعد طلاق زوجه أم أوفى ،يقول فيها:

بان الخليطُ   ولم يأووا لمَن تركوا   وزوّدوك اشتياقاً أيَّةً سلكوا

ردَّ القِيِانُ جِمال الحيِّ، فاحتملوا   إلى   الظهيرة أمرٌ   بينهم لَبِكُ

ما   إنْ يكادُ يُخلّيهم لوجهتهم   تخالجُ الأمرِ، إنّ الأمرَ مشْتَرَكُ

ضحَّوا، قليلاً ،قفا كثبانِ أسنُمةٍ   ومنهم بالقَسُومِيّاتِ، مُعترَكُ

ثم استمرّوا وقالوا   : إن مَشْرَبَكم   ماءٌ بشرقيِّ سلمى   : فيدٌ أوْ رَكَكُ

يغشى الحداةُ بهم وعثُ الكثيبِ، كما   يُغشي السّفّائِنَ موجُ اللجَّةِ العَرَكُ(٢)

---

(١) ديوانه: ٣٣٨-٣٤٣.

(٢) ديوانه: ٧٨-٨٠.

ولقد تهيأ لزهير في لوحة الظعن – مدار كلامنا– من البراعة الفنية ما أعانه على أن يقدم أرضية واضحة لاستيعاب ذلك الحدث الذي شملته ، بدءاً من البيت الأول الى البيت السادس وهي أبيات مقطع الظعن، على الرغم من انه لم يقدم ذلك الوصف الذي يستغرق التفاصيل كلها، ليتماشى مع حال الذهول التي أصابت هؤلاء واضطرابهم وعدم اتخاذ القرار في موعد التعريس أو الانطلاق أو أنْ يكون الموعد عند ماءٍ بشرقي سلمى. وهذه الحركة الممتدة بين أبيات لوحة الظعن كانت السر في غياب متابعة الشاعر التقليدية لأسماء الأماكن والمواضع التي يمر بها الظعن في القصيدة الجاهلية . وهي السر أيضاً في غياب عناية الشاعر زهير المعهودة لدينا بالألوان التي يحرص عليها في صور ظعونه (١) كما رأينا في معلقته في مقطع الظعن الزاهي بالألوان الوردية(٢).

وما قصة البقرة الوحشية المسبوعة أي التي أكل السبع طفلها ببعيدة عن اللوحات التي تشيع فيها القصصية كالذي نقرؤه في شعر ابن مقبل . والتي أخضع لها جانباً من شعره، وذلك سبب لتتابع صوره في القصيدة الواحدة ممّا يجعلها تنتظم في شبكةٍ من العلاقات(٣) الفنية والموضوعية التي تهيئ للانتقال من نوع من الصور إلى نوع آخر، ومن ثم تشكل بمجموعها الصورة التي تتسم بالسّردية، وذلك لانسياب حركة المعاني التفصيلية انسيابياً ولشّدة تماسك تلك المعاني(٤) التي يؤطر بها لوحاته الفنية بما يُضفي عليها من تجربته الشعرية والحياتية . فنقرأ لابن مقبل قصة تلك

---

(١) ينظر: دراسات نقدية في الأدب العربي: ٤٠١.

(٢) ينظر: ديوانه: ١١–١٣.

(٣) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري: ٣٩–٤٠. وينظر: التفسير النفسي للأدب: ٩٤.

(٤) ينظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي : ٣١٦. وينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٥٤٤.

البقرة الوحشية مع ابنها وقد جاء بها ابن مقبل مجيئاً غريباً ، فقد ضمنها في لوحة المرأة متخذاً من لهفتها وراء ابنها ال ذي ابتعد عنها- إذ صار فريسة ذئب اهرت الشّدقين- مناسبةً لقرنها بحالته النفسيع بعد ان كانت حياته مطمئنة مع الدهماء، وقد أودعها من فنّه وإبداعه الشيء الكثير، وذلك فيما يتعلق بتشخيص عناصر التجربة الذاتية التي يعالجها غرض القصيدة الأساس وهو رحيل الأحبة والفراق الذي أرداه صريعاً لآلام ذلك الفراق والرحيل القاتلين[1]؛ حيث يقول:

أو نعجةٌ مِن اراخ الرمل أخذَلَها ... عن إلفها واضحُ الخدّين مكحولُ
بِشقَّة مِن نقا ال عَزّاف يَسكنُها ... جِنُّ الصَّريمةِ والعِينُ المَطَافيلُ
قالتْ لها النفسُ : كوني عند مولِدِهِ ... إنَّ المسيْكينَ إنْ جاوزتِ مأكولُ
فالقلبُ يَعنَى بروعاتٍ تُفَزَّعُهُ ... واللّحمُ مِن شدَّةِ الإشفاقِ مخَلولُ
تعتادهُ بِفؤادٍ غيرِ مُقتَسَمٍ ... ودِرَّةٍ لم تَخَوَّنْها الأحاليلُ
حتى احتوى بكرها بالجوِّ مُطَّرِدٌ ... سَمَعْمعٌ أَهرَتُ الشِّدقَينِ زُهلولُ
شدَّ المَمَاضِغَ مِنهُ كلَّ مُنصَرفٍ ... مِن جانبيه، وفي الخرطومِ تسهيلُ
لم يَبْقَ مِن زَغَبٍ طار النّسيلُ به ... على قَ را مَتْنِهِ إلاّ شماليلُ
كأنّما بين عينيهِ وزُبْرتِهِ ... مِن صَبغِهِ في دماءِ القومِ مِنديلُ
كالرّمحِ أرْقَل في الكفّينِ واطّرَدَتْ ... مِنه القَناةُ، وفيها لَهْذَمٌ غولُ
يطوي المفَاوزَ غِيطاناً، ومَنْهَلُهُ ... من قُلَّةِ الحَزْنِ أحواضٌ عَدامِيلُ
لما ثَغا الثَّغْوَةَ الأولى فأسْمَعهَا ... ودونَهُ شُقَّةٌ مِيلانِ أو مِيلُ
كادَ اللّعاعُ مِن الحَوْذانِ يَسْحَطُها ... ورجْرجٌ بين لِحْيَيْهَا خَناطيلُ
تُذري الخُزَامَى بأظْلافٍ مُخَذْرفةٍ ... ووقعهن إذا وقعن تحليلُ

---

[1] ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ١٧٨-١٧٩.

حتى أَتَتْ مَرْبِضَ المسكينِ تَبْحَثُهُ		وحَولَها قِطعٌ منه رَعَابيلُ
بَحْثَ الكَعَابِ لِقُلْبٍ في مَلاعِبِها		وفي اليدينِ مِن الحِنَّاءِ تفصيلُ [١]

وإذا مضينا في تتبع القصصية في القصيدة الجاهلية نجد ما تقدّم فيها من مقاطع القصيدة ولوحات شعرية لم يتوقف عن دها الشعراء، بل تأتي القصصية في لوحات المطر ووصف السحاب وتتبع مسيره بين البلدات والأماكن وكأن الشاعر يحكي قصته لذلك السحاب ابتداءً منذ تكونه وتكاثفه ولمعان البرق وصوت الرعد وتجمع السُّحب وتحريك الهواء للسحب بتتبع الشاعر لذلك المسير حتى يحط المطر في البلدان والأماكن التي يمر بها . ومثل ذلك نقرؤه في معلقة امرىء القيس حيث يقول:

أصاحِ ترى برقاً أريكَ وميضَهُ		كلمعِ اليدينِ في حبيٍّ مُكَلَّلِ
يُضيء سنَاهُ أو مَصابيحُ راهبٍ		أمَالَ السّليطَ بالذُّبالِ المفَتَّلِ
قعدتُ له وصحبتي بين ضارجٍ		وبين العُذيبِ بعدما مُتأمّلي
علا قِطَناً بالشيمِ أيمنُ صوبهِ		وأيسرُهُ على السَّتارِ فَيذبلِ
فاضحى يسحّ الماءَ حول كُتيفَةٍ		يكبُّ على الأذقانِ دوحَ الكَنْهبلِ
كأن مكاكيّ الجِواءِ غُديةً		صُبحن سُلافاً من رحيقٍ مُغلغَلِ
ومرَّ على القنّانِ من نَقَيانِه		فأنْزَلَ منه العُصْمَ من كلَّ منزلِ
وتيماء لم يتركْ بها جذعَ نخلةٍ		ولا أطُماً إلأ مشِيداً بِجِنْدلِ
كأن أباناً في أفانين وَدْقِهِ		كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مُزَمَّلِ
كأن ذُرا رأسِ المُجيمرِ غُدْوَ		ةً من السّيلِ والاغثاءِ فَلكةُ مِغزَلِ

---

[١] ديوانه: ٣٨٤-٣٨٩.

وألْقى بصحراءِ الغ بي طِ بَعاعَهُ   نزولَ اليماني ذي ال هباب المُحَمَّلِ
كأنّ سِباعاً فيه غَرْقَى عَشّيةً   بأرجائِه القصوى أنابيشُ عُنْصُلِ [١]

فهي لوحة ترمز الى الصراع بين الحياة والموت فتحيل المطر وسيلة تدمير وهو يمر بتلك الاماكن ليغرقها أو يحيلها الى أماكن جرداء لا نخيل فيها. أما أديم الصحراء فقد نثر عليه "سباعاً غرقى" توزعت كأنها "أنابيش عنصل" ثم كان لذلك المطر ان ينازع عصم الوعول لينزع عنها اعتصامها وتسترها بالجبال، في صور متلاحقة للموت الذي عمّ الديار بعد مقتل أبيه ملك كندة – كما يرى امرؤ القيس – ولكن كندة رغم قساوة المطر ستبقى صلبة قوية.

آراء" بروينلش"

وكما قرآنا في آرائه– في الفصل الأول في المبحث الخاص– يعترف بوجود بعض الملامح القصصية في الشعر الجاهلي، لكنه يقرَّ بغلبة الجانب الغنائي، فللأشياء التي يتحدث عنها الشاعر الجاهلي تبدو في بعض الأحيان ذات طابع قصصي فيما نقرأ في مشبهات الناقة ومشاهد الصيد، وهذا لا يخرج القصيدة من غنائيتها لان الشاعر وهو يتحدث عن الأشياء في قصيدته يجعلها كلها مرتبطة بذاته. ويرى تعدد موضوعات الشاعر في القصيدة الواحدة أمر يحول دون أن تكون ضمن نوع أدبي واحد ولتغيّر الموقف النفسي للشاعر وبذا نلمس من آراء "بروينلش" أنه يميل إلى أنْ يصف الشعر الجاهلي بأنه شعر غ نائي له علاقة وثقى بذات الشاعر.

آراء "غرنباوم"

---

(١) ديوانه: ١٥٦–١٥٨.

أما غرنباوم- فكما عرضنا له من آراء بهذا الصدد- فقد تعرض لدراسة الشعر الجاهلي ضمن الأنواع الأدبية الأوربية ووجد أنه يمكن أن يصنف شكلياً على إنّه شعر غنائي، ويرى أن الشعر الجاهلي يمكن ان يحمل طابعاً دراميا أكثر من أن يحمل طابعاً ملحمياً، ويؤكد في جانب آخر أنّ الشعر الجاهلي ذو طبيعة غنائية أي أنه يمثل وجدان الشاعر و أن الشاعر يبرز ذاتيته في الأشياء التي يتحدث عنها، ولكن هذا الأمر لا يقطع بأن الشاعر يظل بع يداً عن الموضوع الذي يتحدث عنه وإنما يأتي بموضوعات يسردها بطريقة موضوعية واضحة يبتعد فيها عن الذاتية . وذلك ما يُقرأ في وصف الناقة ومشبهاتها، وما أدل على ذلك من وصف بقرة الوحش في معلقة لبيد التي يمكن ان تعدّ علامة بارزة على اختفاء ذات الشاعر وحضور الأشياء الأُخَر حضوراً موضوعياً؛ إذ يقول:

أفتلك أم وحشيةٌ مسبوعةٌ	**خَذَلتْ وهاديةُ الصوار قِوامُها**
خنساءُ ضيّعتِ الغريرَ فلم يرِمْ	**عُرضَ الشقائِق طوفُها وبُغامُها**
لمُعَفَّرٍ قهدٍ تَنازَعَ شِلْوهُ	**غُبْسُ كواسِبُ لا يُمَلُّ طعامُها**
صادفْنَ منها غِرَّةً فأصبْنَها	**إنَّ المنايا لا تطيشُ سِهامُها**
باتتْ واسبلَ واكفُ من ديمةٍ	**يُروِي الخمائِلَ دائماً تسجامُها**
وتُضيءُ في وجهِ الظلامُ منيرةً	**كجمانةِ البحريِّ سُلَّ نِظامُها**
حتى إذا انحَسَر الظلامُ وأسفرتْ	**بكَرتْ تزلُّ عن الثّرى أزلامُها**
عَلِهَتْ تردد في نهاءِ صُعَائدٍ	**سَبعاً توأماً كامِلاً أيّامُها**
حتى إذا يئسَتْ وأسحقَ حالِقٌ	**لم يُبلهِ إرضاعُها وفطِامُها**
فَتَوجَّسَتْ رِزَّ الأنيسِ فَراعَها	**عن ظهرِ غيبٍ والأنيسُ سَقَامُها**
فَغَدتْ كلا الفرجينِ تحسبُ أنَّه	**مولى المخافَةِ خلفُها وأمامُها**

حتّى إذا يئِسَ الرُّماةُ وأرسلوا غُضْ فاً دَاوجِنَ قافِ لاً أعْصَامُها
فَلَحِقْنَ واعتكرتْ لها مَدْرِيَّةٌ كالسّمهرِيّةِ حدُّها وتمامُها
لِتَذُودهنَّ وأيقنَتْ إنْ لم تَذُدْ أنْ قدأُحِمَّ من الحتوفِ حِمامُها
فتَقَصدَّتَ منها كسَابِ فَضُرِّجَتْ بدمٍ وغودِرَ في المكرِ سُخَامُها (١)

ويرى "غرنباوم"- إلى جانب ما ذكره- شيوع القصصية في شعر الأيام، وذلك ما يمكن قراءته في شعر النابغة الجعدي إذ يقول في يوم شِعب جَبلة:

ونحن حبسْنا الحيَّ عبساً وعامراً لِحسانَ وابنِ الجونِ إذ قيل أقبلا
وقد صَعِدَتْ عن ذي بحارٍ نساؤهم كإصعادِ نسرٍ لا يرم ون منزلاً
عَطفْنا لهم عطفَ الضّروسِ فصادفوا مِن الهضبةِ الحمراءِ عزًّا وم عقِلا
دعتنا النساءُ إذ عرفْنَ وجوهَنا دُعاء نساءٍ لم يفارَقْنَ عِن قِلى
حنين الهِجانِ الادْمِ نادى بورْدِها سُقاةٌ يَمُدُّونَ المَوَاتِحَ بالدِّلا
فقلْنا لهم خلّوا طريقَ نسائِنا ويَسْفعُنا حرٌّ من النّارِ يُصطلى
تفورُ علينا قِدرُهْم فنديمُها ونَفْثؤها عنّا إذا حَمْيُها غلا
بطعنٍ كَتشْهاقِ الجِحاشِ شهيقُهُ وضربٍ له ما كان من ساعدٍ خلا
فلم أرَ يوماً كان أكثر باكياً ووجهاً تَرى فيهِ الكآبةَ مُجْتَلى
ومُفتصلاً عن ثدي أمٍّ تُحِبُّهُ عزيزٌ عليها أنْ يفارقنَ مُفْتلَى
وأشمط عُرياناً يُشَدُّ كِتافُهُ يلامُ على جَهدِ القتالَ وما ائتلى
لقِينا شراحيلَ الرئيسَ وجندهُ من السَّيرِ قد أحْفَى المطيَّ وأنْعَلا
تَحَمَّلَ حيَّاً مِن كلابٍ وعَلَّقوا رؤوساً تُثَفِّي منزلاً ثم منزلاً

(١) ديوانه: ٣٠٧-٣١٢.

وجِئنا بأبدالِ الرؤوسِ فلم نَدَعْ لبنتِ كلابيَّ مِن التَّبلِ مِغزلا
وأطلقَ عبدُاللهِ غُلَّ ابن جعفرٍ عُلاثة مَغلولاً يُقادُ مُكبَّلاً
ونحن حَبسْنا عن قَارةِ ضارجٍ لحنظلةَ العجليِّ ليْثاً مُكَلَّلا
سُ راةُ مُرادٍ لا يُحاولُ غيرُهُمْ سقيناهُمُ بالجَزْعِ قَشباً مُثَمَّلا
تركناهُمُ صَرْعَى تخالُ رؤوسَهمْ بذي الرمثِ مِن وادي الرَّمادةِ حنظلا
وقاتِلَ عمروٍ قد تركْنا مُجدَّلاً يَهِرُّ عليهِ الذئبُ عَرفاءَ جَي الا
ونحن رَهَنَّا ب الأُفاقةِ عامراً بما كا ن في الدرداءِ رَهْناً فأبْسِلا
جلبْنَا مِن الأكوارِ والسِّيِّ والقَفَا وبيشةَ جيشاً ذا زوائدَ جَحْفَلا
وَهبْنا لكُمْ فيها المِئينَ وغادرَتْ مغارتُنا حَدَّاً مِن الناسِ عُيَّلا
دنانيرُ نجبْيها العبادَ وَغلَّةً على الأزدِ مِن جاهِ امرىءٍ قد تَمهَّلا
على مواطنٍ أغشى هوازنَ كلهَّا أخا الموتِ كظَّاً رهبةً وتَوَيُّلا
شراحيلُ إذ لا يمنعون نساءَهُمْ وأفناهُمُ خَدَّاً فخدَّاً تنقُّلا (١)

---

(١) ديوانه: ١١٥-١٢٢.

آراء" رودي بارت"

وحاول- كما رأينا في مبحث متقدم من الفصل الأول- الإسهام في توضيح أهم خصائص الشعر الجاهلي بتأكيده على الذاتية في كلّ مقطع من مقاطع القصيدة الجاهلية والتي نراها في النسيب والرحلة والمديح . ويُرد ذلك بالقول إنه إذا كانت الذاتية قد أتضحت في مقاطع النسيب وفي الفخر الذاتي، فاننا نرى تراجع "الأنا" في مقاطع القصيدة الأُ خَر فمشاهد الرحلة والصيد تقترب إلى الطبيعة القصصية أكثر مما إلى الغنائية، فيظهر الجانب الغنائي باهتاً في حديث الشاعر عن الرحلة وناقته ومشبهاتها ويتجلى تراجع الذات في قصة ثور الوحش أو البقرة الوحشية أو الحمار أو القطاة أو أي مشهد من مشاهد الصراع الأُخَر. وليس ذلك حسبنا، فإذا كانت القصيدة المتعددة المقاطع - كما رأينا فيما عرضنا من نماذج شعرية - قد احتوت على بعض المشاهد القصصية أو الدرامية، فإن القصيدة الأُحادية أي التي لا تتألف من تلك المقاطع - من افتتاح بطلل ومقطع نسيب ورحلة وم ديح- يمكن أن تكون أكثر تمثيلاً لحضور القصصية فيها، كالذي نقرؤه فيما رسمه لنا الشنفرى في لاميته وما أشاع فيها من طابع قصصي ودرامي، حيث يقول:

وليلةٍ نَحْسٍ يصطلي القوسَ ربُّها وأقْطُعَهُ ا للاتي بها يَتنَّبلُ
دَعَسْتُ على غَطْشٍ وبَغْشٍ وصحبتي سُعارٌ وإرزيزٌ وَوَجْرٌ وأفْكلُ
فأيَّمتُ نسواناً وأي تمتُ أَلْدَةً وعّ دتُ كما أبداتُ والليلُ أليلُ
وأصبح عنّي بالغمي ص اءِ جالِساً فريقانِ مسؤول وآخر يسألُ
فقالوا لقد هرَّتْ بليلٍ كلابنا فَقُلْنا أذِئبٌ عسَّ أم عسَّ فُرُعُلُ
فلم تَكُ إلاّ نَبْأةٌ ثم هَوَّمَتْ فقُلْنا قطاةٌ رِيعَ أم رِيعَ أجْدَلُ

فانْ يكُ من جِنٍّ لأبرحُ طارقاً　　وإنْ يكُ إنْساً ماكها الأنسُ تفعلُ [١]

فيعرض الشاعر في أبياته هذه مشهداً بطولياً كان قد مارسه وقت اشتداد البرد، ولكن "الأنا" تظهر بصورة متضخمة إلى درجة غير معقولة [٢]، ومع ذلك فأن الأداء الفني فيها يوحي بأنّ المشهد ذو طبيعة درامية وقصصية.

وكذلك ما نقرؤه في شعر تأبَّطَ شرًّا وما أشاع في مشهده من القصصية حيث يقول:

وأدهمَ قد جُبْتُ جِلبابَهُ　　كما اجتابتْ الكاعبُ الخَيْعَلا
إلى ان حدا الصّبحُ أثناءَهُ　　فبتُّ لها مُدبراً مُقبِلاً
فلَصبحتُ والغولُ لي جارةٌ　　فيا جارتا أنتِ ما أهَولا
وطالبتُها بُضْعَها فالتَوتْ　　بوجهٍ تَهوَّلَ فاسْتَغْولا
فقلتُ لها : يا انْظري كي تَريْ　　فولّتْ فكنتُ لها أغْولاَ
فَطارَ بِقَحفِ ابنةِ الجنِّ ذو　　سفاسقٍ قد أخْلقَ المِحْمَلا
إذا كَلَّ أمْهَيْتُهُ بالصَّفَا　　فحدَّ ولم أَرِهِ صَيْقَلا
عَظَاءةُ قَفْرٍ لها حُلّتا　　نِ مِن ورقِ الطّلحِ لم تُغْزَلا
فمن سألَ أين ثَوتْ جارتي　　فإنّ لها باللّوى مَنْزِلا
وكنتُ إذا ما هَمَمْتُ اعتزَمتْ　　وأحرِ إذا قلتُ أنْ أفعَلا [٣]

---

[١] لاميته: ٥٧-٦٠.

[٢] ينظر: الأنواع الأدبية ..... د. ربابعة: ٢٨٠.

[٣] ديوانه: ٥٩-٦٠.

و"باريت" يريد ان يثبت الغنائية في الشعر الجاهلي، ومن ثَ مَّ فإنّه لايقتنع بوجود مشاهد قصصية أو درامية في الشعر الجاهلي وبرأيه أنّ الشعر الجاهلي لم يكن موضوعاً إلا في الظاهر، وأنّ الموضوعات لا تعني إلاّ الاتصال بذات الشاعر نفسه، والموضوعية شيء ضعيف وخلفها يختفي الإعجاب بتضخيم "الأنا"[١] وأنّ ذات الشاعر تتراجع فقط في التشبيهات الطويلة عند وصف الحيوان أو البرق، تتراجع لصالح الموضوع الذي يتحدث عنه . لذا فان إحساس "باريت" بغياب الموضوعية عن الشعر الجاهلي وعدّها أمراً هامشياً وسطحياً قد صرفه عن دراسة التشبيهات الطويلة التي يشير إليها . ولكن ما طبيعة تلك التشبيهات، وهل هي غنائية، بل جعلها مقصودةً لذاتها، وهذا م ا لا يؤخذ به مأخذ التسليم لان الأمر متعلق بفنية الشاعر الذي يميلُ إلى الاتجاه الدرامي أو القصصي في بعض الأحيان.

آراء المستشرقة الألمانية "ريناتا"

ونأتي هنا إلى الرد على محاولة "ريناتا" في تصنيف القصيدة الجاهلية على انّها نوع أدبي، وفي ذلك تجاوز منها على ما كان غيرها من المستشرقين قد التفتوا إليه، ورأت بعدم صعوبة إدراج القصيدة الجاهلية تحت أنواع أدبية مختلفة معتمدة في ذلك على نظرية الأنواع الأدبية الغربية.وقد اعتمدت في دراستها للقصيدة على انها نوع أدبي على طبيعة الأسلوب الذي تتضمنه القصيدة، وهي بهذا تدخل دائرة جديدة غير دائرة المستشرقين الذين سبقوها، وقد قسّمت الأساليب في القصيدة الجاهلية إلى ثلاثة أنواع: أسلوب وصفي، وأسلوب قصصي، وأسلوب بلاغي.

وقد لجأت في دراستها إلى إظهار تلك الأساليب بدعمها بنماذج شعرية . فمن علامات الأسلوب الوصفي المهمة تسلسل الجمل النمطية التي تشكل مجموعة من

---

[١] ينظر: الانواع الادبية ....د.ربابعة: ٢٨١.

الأبيات، بحيث يحتوي كلّ بيت على أوصاف جديدة للشيء الموصوف وذلك في النموذج الشعري الذي استشهد ت به م ن شعر امرىء القيس [١] الذي يصف فيه محبوبته وقد أثبتناه في المبحث الخاص بآرائها من الفصل الأول.

أمّا الأسلوب القصصي فهو متمثل بالجمل القصيرة وغياب الأدوات البلاغية، إذ يحتوي على بعض التشبيهات المتناثرة فقط. وأنّ القصصية متوافرة في النسيب في بعض الأحيان وفي مشبهات الناقة أو مشهد الصيد الذي يتضمن فخر الشاعر، وكان نموذجها الشعري وصف البقرة الوحشية عند زهير بن أبي سلمى[٢].

أما في ما يتعلق بالأسلوب البلاغي فقد أشارت إلى التكرار والنداء ولام الأمر وغير ذلك ولهذا الأسلوب حضور في الرسائل العدوانية– الهجائية– وفي المديح وفي الحديث عن الحب والفراق وفي النسيب، وكان النموذج المختار من شعر النابغة الذبياني[٣].

وترى "ريتانا" أنّ القصيدة إذا أبرزت الأسلوب الوصفي أو القصصي فإنها تكون ذات طابع ملحمي. وأمّا إذا كان أسلوبها بلاغياً، فانها تكون ذات طابع درامي. لكن نقول هل كانت نماذجها تتصف بالملحمية فعلاً، فأبيات امرىء القيس وأبيات زهير لا تظهر ملامح أو خصائص تؤهلها لتتّسم بالطابع الملحمي، وإنما كانت قريبة إلى الطبيعة الدرامية، لأنّها تقدم أحداثاً وشخوصاً، وهذه الصفة الدرامية وجدتها "ريناتا" متمثلة في نموذج النابغة مع أنها أقرب ما تكون إلى أبيات زهير. ونماذج هؤلاء الشعراء الثلاثة هي؛ النموذج الأول لامرىء القيس حيث يقول:

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفَاضةٍ ترائبها مصقولةٌ كالسّنجلِ

---

[١] ينظر: ديوانه: ١٤٩–١٥٠.

[٢] ينظر: ديوانه: ١٨٤–١٨٥.

[٣] ينظر: ديوانه: ٣٤–٣٥.

تَصُدُ وتبدي عن أسيلٍ وتتقي ... بناظرةٍ من وحشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ
وجِيدٍ كجيدِ الرّ ءِ ليس بفاحشٍ ... إذا هي نَصَّتْهُ ولا بِمَعطَّلِ
وفرعٍ يُغشّى المَتنَ أسودَ فاح مٍ ... أثيثٍ ك قِنوِ النّخلةِ المُتَعثِكلِ
غدائرهُ مستشزراتٌ إلى العُلا ... تضّل المَداري في مثنّى ومُرسِلِ
وكشحٍ لطيفٍ كالجديلِ مُخصَّرٍ ... وس اقٍ كأنبوبِ السَّقيّ المُذَلَّلِ (١)

أما ما اختارته من شعر زهير إنموذجاً ثانياً فهو حيث يقول واصفاً البقرة الوحشية:

ولم تدرِ وشكَ البينِ حتى رأتْهُمُ ... وقد قعدوا أنفاقها كلَّ مَقْعَدِ
وثاروا بها مِن جانبيها كليهما ... وجالتْ وإن يُجشِمْنها الشَّدُّ تَجهدَ
تَبذُّ الألى يأتينَها مِن ورائها ... وإنْ تَتَقدَّمها السَّوابقُ تُصْطَدِ
فأنْقَذَها من غمرةِ الموتِ أنّها ... رأتْ إنْ تنظرِ النَّبلَ تقصدِ
نَجاءٌ مُجِدٌّ ليس فيها وتيرَةٌ ... وتَذْ بِيْبَهَا عنها بأسحَم مذوَدِ
وَجَدَّتْ فألقتْ بينهنّ وبينها ... غُباراً كما فارتْ دَوَاخُنُ غَرقَدِ (٢)

اما نموذجها المختار من شعر النابغة فهو في قوله:

لعمري وما عمري عليَّ بهيّنٍ ... لقد نطقت بطلا عليَّ الأقارعُ
أقارعُ عوفٍ لا أحاول غيرها ... وجوهُ قرودٍ تبتغي مَن تُجادِعُ
أتاك أمر ؤُ مَسْتَبطن لي بغضةً ... له مِن عدوّ مثل ذلك شافِعُ
أتاكَ بقولٍ هلهل النسج كاذبٍ ... ولم يأتِ بالحقِّ الذي هو ناصِعُ

---
(١) ديوانه: ١٤٩–١٥٠.
(٢) ديوانه: ١٨٤–١٨٥.

أتاك بقولٍ لم أكنْ لأقولَهُ ولو كُبِلَتْ في ساعِدَىّ الجوامِعُ [١]

لقد حاولت "ريناتا " أن تفهم النوع الأدبي للقصيدة الجاهلية على أساس "وصفي ملحمي، درامي، أو غنائي"، وذلك يعني ان القصيدة لا يمكن ان تكون أحد هذه الثلاثة وإنما توصف بها، اعتماداً على ما جاء في كتاب "إميل شتايجر " مبادئ الشعرية[٢] الذي يهدف إلى ان تصنف الأنواع الأدبية على أساس أسلوبي يصبح التصنيف بموجبه أكثر مرونة ويمكن تطبيقه على الآداب الأُخَر غير الأوربية، الأمر الذي يُفهم منه أن القصيدة يمكن ان تكون ملحمية أو درامية أو غنائية[٣]، لا ملحمة أو دراما أو غناء. ولكن هل يعني هذا التصنيف أنّ الشاعر الجاهلي لم يلتفت ال ى ذاته او يتحدث عن عواطفه ووجدانياته، لكن ما قرأناه وما قدمناه من نماذج شعرية كثيرة تشير حتماً إلى حديث الشاعر عن ذاته ويلجأ إليها بشكل واضح حتى أن من المستشرقين من أطلق على النسيب "الحب الغنائي "[٤] على حين اننا نجد "ريناتا " ترى ابتعاد الشاعر عن الحديث عن ذاته وأحاسيسه ويصف الأشياء أكثر مما يصف نفسه، ولذا فالشعر الجاهلي يظهر خصائص ملحمية أكثر مما هي غنائية بسبب ابتعاد الشاعر عن التركيز على المزاج والشعور لانه في تنقل دائم من موضوع الى موضوع آخر في القصيدة الواحدة.

إنّ الشيء الذي جعل "ريناتا " تنفي الغنائية عن الشعر الجاهلي بسبب أن الشاعر– كما ترى– لم يكن مشغوفاً بالحديث عن عواطفه ومشاعره وانه نادراً ما يلتفت إلى الحديث عن ذاته ووجدانه . لكن ألا نقرأ مع الشاعر في وقوفه على

---

(١) ديوانه: ٣٤–٣٥.

(2) Emil staiger “Grund begriffe der poetic, p. 120.

(3) Renate Jacobe: studien zur poetic der al tarabisch en qaside: 209.

(4) IIse lich tenstadte: Das Nasib der altaabischen Qaside, Islamica. volum 5 1932: p.18.

الأطلال وتذكر الأهل الظاعنين والبكاء على فراقهم، شيئاً مما له علاقة بوج دان الشاعر العميق . بل حتى الح ديث عن قصص الحيوان لم يكن منفصلاً عن ذات الشاعر الجاهلي وظرفه البيئي أو النفسي أو الحياتي وأنه كان شديد الصلة بتجربة الشاعر ورؤيته الخاصّة . ألا رقرأ في طلل زهير تبّدلاً يوحي حقيقة بانتهاء شبح الحرب، وأن هناك حياة يبعثها وجود العين والآرام التي تروح وتجيء خلفة على ذلك الطلل كخلفة الليل والنهار، وزيادة على ذلك أن تلك الحيوانات قد توال‌دت في طلل زهير وأن اطلاءها ينهضن من كلّ مجثم، إذ يقول:

أمن امٍّ أوفى دمنة لم تكلّم	**بحومانةِ الدّرّاجِ فالمُ تثلّمِ**
ودارٌ لها بالرقمت ينِ كأنها	**مراجيعُ وشمٍ في ظواهرِ معصمِ**
بها العِينُ والآرامُ يمشين خِلفةً	**واطلاؤها يَنهضْنَ مِن كلِّ مَجْثَمِ**
وقفتُ بها من بعد عشرين حجةً	**فلأياً عرفتُ الدّارَ بعدَ توّهمِ**
أثافيَّ سُعفاً في مُعرَّسِ مِرجَلِ	**ونؤياً كجذم الحوضِ لم ينثلَّمِ**
فلما عرفتُ الدّارَ قلتُ لربعهِا	**ألا انعمْ صباحاً أيها الرّبعُ واسلَمِ**(١)

فزهير في طلله هذا لم يخاطب صحباً أو رفقاء سفر ، فلعله أراد أنْ تكون مناجاته خالصة(٢) مع جو تلك الدّيار التي وقف يُسائلُ أحجارها، بل يسرع إلى نثر مواطن الذكرى بذكر تلك الأماكن ليستثيرُ في كلّ منها أصداء ذكريات عمره ا لذي فني وما يزال يهرب فلا يقوى على الإمساك به.

إن القراءة المغلوطة للشعر الجاهلي من لدن بعض المستشرقين والمنقوصة في الوقت ذاته؛ أدت الى سوء فهم الشعر الجاهلي بشكل عام، فضلاً عن التتبع

---

(١) ديوانه: ٩-١١.

(٢) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: ١٥٩.

الأعمى للمستشرقين الآخرين ممن سبقهم في هذا المضمار، جعل هؤلاء يقيمون أدلتهم على تلك الدراسات ويستنبطون منها من دون الرجوع إلى مضّان الشعر الجاهلي الأصلية، ومصادر الموروث الشعري العربي المباشر ، والوقوف على ذلك كلّه. وهذا ما وقعت به "ريناتا" في أكثر من مناسبة في قراءتها للشعر الجاهلي – لاسيما في مجال الأنواع الأدبية موضوع مبحثنا ها هنا– الأمر الذي أدى إلى ان يوقعها في مغالطات ليست يسيرة، إذ أنها ضغطت الشعر الجاهلي حتى ينسجم مع نظرية "شتايجر" وأرادت ان تأتي بنظريتها الجديدة التي لا تستوعب الشعر الجاهلي كله عندما نفت الغنائية عنه، فكيف تستطيع – على سبيل المثال– تصنيف شعر الرثاء الجاه لي–كقصائد الخنساء وغيرها– الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بذات الشاعر ووجدانه. من ذلك رثاء الخنساء لأخيها صخراً:

يا عينُ مالكِ لا تبكين تسكابا ... إذ رابني الدهر وكان الدهر ريّاباً
فابكي أخاكِ لأيتامٍ وأرملةٍ ... وابكِ أخاكِ إذا جاوزت أجنابا
يعدو به سابحَ نهدُ مراكُلهُ ... مُجَلْبَبُ بسوادِ اللّيلِ جلبابا
حتى يُصبحَ أقواماً يحاربُهم ... أو يُسلبوا دون صف القومِ أسلابا
هو الفتى الكاملُ الحامي حَقّيقتَهُ ... مأوى الضريك إذا ما جاء مُنتابا
يهدي الرعيلَ إذا ضاقَ السبيلُ بهم ... نهدَ التليلِ لصعبِ الأمرِ ركّابا
المجدُ حُلتُه والجودُ عِلّتُه ... والصدقُ حوزتُهُ إنْ قرِنَهُ هابا
خطّابُ محفلةٍ فرّاجُ مظلمةٍ ... إنْ هابَ معضلةً سنا لها باباً
حمّالُ ألويةٍ قطّاع أوديةٍ ... شَهّادُ أنجبةٍ للوترِ طّلابا (١)

---

(١) ديوانها: ١–٧.

أو ما نقرؤه في شعر تأبّط شرّاً راثياً صاحباً له قد فجع بموته لانه كان يجد فيه نعم الأخ والرفيق والنصير، حيث يقول:

بزّني الدّهرُ وكان غشوماً   بأب يٍّ جارُهُ ما يُ ذَلُّ
شامِسٌ في القرِّ حتى إذا ما   ذكتْ الشِّ عرى فبردٌ وظَلُّ
ظاعنٌ بالحزمِ حتى إذا ما   حَلّ حَلّ الحزمُ حيثُ يَحلُّ
غيثُ مُزنٍ غامِ رٌ حيثُ يُجدي   وإذا يَسطو فل ي ثٌ أبلُّ
مُسبلٌ في الحيِّ أ ح وى رِفَلٌّ   وإذا يَغزو فسِمْعٌ أزَلُّ
يركبُ الهولَ وحيداً ولا يصْ .   . حَبُهُ إلاّ اليمانيُّ الأفَلُّ (١)

ورثا دريد بن الصمة أخاه عبد الله وقد اردته الخيل صريعاً فقال حينما تنادت القوم خبر مقتله:

تنادوا فقالوا : أرَدَتْ الخيلُ فارساً   فقلتُ : أعبد الله ذلكُ مْ الرَّدي
فإنْ يكُ عبدُ الله خلّ ى مكانَهُ   فما كان وقافاً ولا طائشَ اليدِ
ولا بَرِماً إذا الرياحُ تَناوَحَتْ   بِرَطْبِ العِضاءِ والهشيمِ المُعَضَّدِ
قليلٌ تَشكّيهِ المصيباتِ حافظٌ   من اليومِ أعقابَ الأحاديثِ في غدٍ
تراه خميصَ البطنِ والزادُ حاضرٌ   عتيدٌ ويغدو في القميصِ المقدَّدِ
وإنْ مَسَّهُ الإقواءُ والجهدُ زادَهُ   سَماحَاً وإتلافاً لما كان في اليدِ
صبا ما صبا حّتى علا الشيبُ رأسهُ   فلمّا علاهُ قال للباطلِ ابعدِ
إذا هبطَ الأرضَ الفضاء تزينَتْ   لرؤيتهِ كالمأتمِ المُتَبدَّدِ
فلا يبعدنك اللهُ حيّاً وميتاً   ومَن يَعْلُهُ ركنٌ مِن الأر ضِ يبعدِ (٢)

---

(١) ديوانه: ٦٤.

(٢) ديوانه: ٦٠.

أما المستشرقون الذين أدلوا دلوهم في هذا المضمار– وهم القسم الثالث– ورأوا أن الشعر الجاهلي لا يخضع للتقسيمات الغربية للأنواع الأدبية، فهم "شولو وفاجنر"، فنأتي– هاهنا– إلى مناقشة آرائهم تلك وردّها بمراجعاتنا للشعر العربي، متوصلين إلى حقيقة الأمر وابطال زائف تلك الآراء.

آراء "جريجور شولر"

إذ كان يرى بعدم إمكانية تطبيق نظرية الأنواع الأدبية الأوربية على الشعر الجاهلي وتقسيمه بموجبها، وهو بهذا يشير إلى ما أخذت به "ريناتا" من آراء المستشرقين لاسيما "أميل شتايجر" وما أوقعها فيه من المغالطات . ويرى أن الشعر العربي يجب أن يصنَّف ضمن إطاره الخاص به لأنه شعر ذو خصوصية تُميّزه من الشعر الغربي، وأجدرُ به أنْ يُصنَّف حسبما فعل النقاد العرب القدامى في تصنيف أبواب الشعر أو أغراضه إلى مديح وهجاء ورثاء وما إلى ذلك.

آراء "إفالد فاجنر":

لم يأخذ بدرج الشعر الجاهلي تحت أي نوع من الأنواع الأدبية المشهورة، "الملحمة ، الدراما ، الغنائية"، ولكنه كان مهتماً أن يبرز بعض الملامح القصصية الموجودة في الشعر الجاهلي، فضلاً عن إبراز قصص الحيوان ومشاهد الصيد. ومن أهم تلك الملامح الخرافات المتصلة بعالم الحيوان وقصص الكتاب المقدّس. وبين في دراساته للشعر الجاهلي بهذا الصدد ان معظم الشعراء لم يعمدوا إلى استحضار القصة كاملةً وإنما تكون بالإشارة إليها لانها معروفة لدى السامع. ويضيف أمراً آخر أن تلك القصص تكاد تكون خالية من الصحة ومشكوك في صحتها وإثبات هذا الأمر ليس سهلاً على الإطلاق، إذ أنّ المستشرقين شكّوا في الشعر الجاهلي عامة، ولا يريدون الاعتراف اعترافاً صريحاً بقدرة الشاعر على استخدام الأسلوب القصصي

في أشعارهم . وقد أورد في دراسته نماذج من الشعر ا لقصصي مثل حديث النابغة عن ذات الصفا "الحية"، والهدهد عند أمية بن أبي الصلت، وقصة الخلق عند عدي بن زيد العبادي وقصة حب المرقش عند طرفة فضلاً عن إشارته الى أنّ ال شعر العربي استطاع أن يصل الى مستوى
"البَلاَد Ballade" "القصيدة القصصية " متمثلاً فيما أورد الأعشى عن السموأل وقصته في حفظ الأمانة التي أستودعها عنده امر ؤ القيس قبل مضيه إلى بلاد الروم– وقد تقدمت الإشارة إلى النموذج في صفحات هذا المبحث–.

من كل ما تقدم يظهر ان هناك تفاوتاً بين آراء المستشرقين بشأن تصنيف الشعر الجاهلي ضمن الأنواع الأدبية الغربية بالذا ت، ويعود ذلك إلى ان بعضاً من هؤلاء المستشرقين حاولوا تصنيف الشعر منطلقين من زاوية نظر محكومة بثقافتهم، على حين وجد الصنف الآخر منهم أنّ أمكانية ذلك التصنيف لا يمكن ان يخضع للمقاييس النقدية الغربية.

فمن حكم بغلبة الغنائية حكم عليه حكماً مطلقاً، على حين أنّ القصيدة الجاهلية تزا وج بين الغنائية والقصصية . ذلك أن ملامح القصصية تظهر أحياناً عندما يعمد الشاعر الى تشكيل معادل موضوعي للتعبير عما يريد.

أما من قال بغياب الغنائية عن الشعر الجاهلي فهو أمر فيه كثير من المجازفة من لدن هؤلاء المستشرقين، اذ ليس منطقياً أن تك ون القصيدة الجاهلية ذات طابع درامي أو ملحمي، لكنها لا تكون ذات طابع غنائي، بل القصيدة ليست درامية محضة ولا غنائية محضة عوان بين ذلك . وأما المستشرقون الذين رفضوا تصنيف الشعر الجاهلي ضمن معايير النظريات

النقدية الغربية، فقد وجدوا في ذلك مزالق ومخاطر لا يمكن لأحد ما أنْ يتجاوزها وإن ما وقعت فيه "ريناتا " من إشكالية لنفيها وجود الغنائية في الشعر الجاهلي ، اضطر "شولر " إلى ان يصنف الشعر الجاهلي حسب آراء النقّاد العرب في القرون الوسطى . كما أنّ "فا جنر" ابتعد عن تلك التقسيمات للمحاذير نفسها.

المبحث الثالث

وحـــدة الموضـوع في القصـيدة الجاهليـة

توطئة

تكاد تكون وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية مثار خلاف الآراء عند النقاد والدارسين والباحثين قديماً وحديثاً وبين العرب والمستشرقين الغربيين على السواء.

والحديث عن وحدة الموضوع يقتضي أولا فهم ما تعنيه تلك الوحدة في بناء القصيدة الجاهلية المكتملة من حيث الابتداء بالوقوف على الأطلال واستنطاق آثار الرؤى والأحجار التي خلفها الراحلون عنها، ومن ثم الانتقال إلى النسيب وذكر الحبيبة الظاعنة، والتي ينطلق الشاعر بعد ذكرها متوجها إلى ناقته التي تقوده إلى رحلة شاقة في مهامه الصحراء وما يستحضر في هذا المقطع من مشبهات لناقته، وتلك لا تكون إلا بمواصفات القوة والسرعة والبأس– وذلك نعني حمار الوحش أو البقرة الوحشية أو الثور الوحشي – التي يراها الشاعر جميعاً معادلات موضوعية لمعاناته النفسية والظروف التي أحاطت به ودفعته إليها أي إلى الرحلة. حتى اذا ما استتب به الأمر من رحلة قد تحمل عناءها مع ناقته– رفيقة دربه وصاحبته القريبة من نفسه–، ينطلق إلى مقطع المديح أو الرثاء لتحديد الهدف الذي يريد من ناقته أن توصله إليه، وبالطبع تجانساً مع حالته النفسية وظروف حياته البيئية والاجتماعية

إنّ سلوك الشاعر الجاهلي في بناء قصيدته يري نا مدى التزام الشاعر في المحافظة على إخراج بنائه بما يتو ائم وحب السامعين إليه وما يبعث في نفوسهم الشوق لتلقي شعره من دون أن يثير فيهم ضجراً أو يقطع عنهم وفي القلوب أو النفوس ظمأ لسماع المزيد[١].

ان وحدة الموضوع لم تنفصل عن منظور الشاعر إلى قصيدته والى إخراجها سبقاً محكماً وقد استكمل كل ناقصة كي لا يتعرض للطعن أو الثلب في فته وشعره،

---

[١] ينظر: الشعر والشعراء: ٢١.

ومن أجل أن يكون قد وفق في نقل معاناته إلى الآخرين وقد طاف به خياله الفني في استحضار كل معدات النجاح وما سخر لقصيدته من الوسائل ما يعطيها القدرة على التعبير الجيد، وان اختلفت سعتها بين الشعراء، فمنهم من يجد في إطالة المشهد ضماناً للوصول إلى غايته وإقناع المتلقي بمعالجاته لموضوعه وجذب سماعه بحسن الإصغاء إليه، ومنهم من يختزل المشهد لان الموقف النفسي لا يتحمل الإطالة من دون أن يكون لذلك أثر سيئ في نفس المتلقي بل يتابعه ويلتمس له العذر ومن ثَمّ استحسان موقفه الفني، وربما كان هذا النوع "المختزل" "يمثل الأشكال الشعرية التي وصلت إلينا ناقصةً، ومن المرجح أن تكون مطولة النابغة في مديح النعمان مثلاً واضحاً لهذه الظاهرة"[١].

وهذه الوحدة راودت الشاعر الجاهلي وهو ينظم قصيدته وعاشت معه وهو يعاني تجربته الشعرية ولازمته حتى انتهائها، مع حرصه على ترتيب أفكاره ترتيباً منطقياً يفهمه عالمه الأدبي ويستحسنه السامع ويتذوقه الناقد الملتزم.

ونأتي في دراستنا– هاهنا– للرد علي آراء المستشرقين في إطار إثبات الوحدة الموضوعية للقصيدة الجاهلية التي تعرضت لأكثر من طعن من لدن أكثر من مستشرق من هؤلاء الذين لم يقفوا حقيقةً على نصوص الشعر الجاهلي، ولم يتفهموا التراث الشعري العربي على حقيقته لإقامة أدلتهم التي تدحض وجود مثال يحاكيه الشاعر الجاهلي، بل لم يتذوقوا الشعر الجاهلي ولأن الأدلة الميدانية غير مستكملة لديهم.

---

[١] وحدة الموضوع في القصيدة: الجاهلية: ٦.

وحدة الموضوع وآراء المستشرقين

نلحظ فيما عرضته "ريناتا" عن علاقة مقطع النسيب في القصيدة المتعددة الموضوعات، بما بعده من مقاطع القصيدة، إذ تعرض لآراء أكثر من دارس من المستشرقين لتتوصل إلى عدم وجود علاقة بين النسيب وما بعده من الموضوعات في القصيدة المكتملة، وأما استهلال الشاعر العشقي فانه متوافق مع التقليد المتبع في الأدب اليوناني لنشيد الإنشاد المرفوع إلى الرمز في بداية الملحمة وما الموضوعات من بعد ذلك إلا من قبيل فخر الشاعر بنفسه ليكسب رضا المحبوبة وقناعتها.

وقد أقامت دراستها على النماذج الشعرية الثلاثة التي اختارتها من شعر عبيد بن الابرص والمسيّب والنابغة الذبياني ويظهر في كل نموذج منها طريقة خاصة للشاعر وان لا علاقة رابطة بين الموضوع السابق وبين اللاحق الا عن طريق بعض الألفاظ فقط، وعن طريق حسن التخلص وهذا ما لم يحصل الا في الصنف الشعري المتأخر أي في العصر الاموي و العصر العباسي – كما تدعي –. وتجعل وحدة القصيدة في الشكل من حيث التزام الشعراء بمقاطع القصيدة من طلل ونسيب ورحلة ثم الموضوع الذي يريده الشاعر.

لكننا يمكن القول عن مضاء الشاعر عبيد – نموذجها الأول– في قصيدته مضاء موضوعياً موحداً بعد أن استهلها بطلله قائلاً:

يا دارَ هندٍ عفاها كلُّ هطّ الِ   بالجو مثل سحيقِ اليمْنةِ البالي

إلى أن يقول مسرّياً عن همومه بعد أن طال العهد بذلك الطلل و فراق الأهل وقد غزاه الشيب:

وقد اسرّي همومي حين تحضُرني   بجسرةٍ كعلاةِ القينِ شِملالِ

فما عاد ذاك الهوى من الشاعر بذي بال ليمنعه ا لرحلة وامتطاء ناقته سبيله الوحيد في الخلاص من الهموم والآلام لاسيما بعد كبره، لكن ذلك الشيب لم ينتقص من شخصيته واندفاع نفسه وتذكر أيام الهوى والشباب، لذا نراه يختتم قصيدته قائلاً:

بان الشبابُ ف الى لا ۑُمُ بنا   واحتلّ بي من مشيبٍ أيَّ مِحلالِ

والشيبُ شيىٌ لمَ ن يحِتلُّ ساحتَهُ   للهِ درُّ سوادِ اللّمّةِ الخالي (١)

أما النموذج الثاني فمن شعر المسيّب بن علس في مديح القعقاع بن معبد؛ إذ يقول مستهلاً قصيدته مُتسِّبلاً:

أرحلتَ من سلمى بغيرِ متاعِ   قبل العُ طاسِ ورُعتَها بودَ اعِ

من غيرِ مقليةٍ وإنّ حبالَها   ليست بأرمامٍ ولا أقطاعِ

إلى أن يقول:

فرأيتُ أنّ الحكمَ مجتنبُ الصِّبا   وصحوتُ بعد تشوّ قٍ ورَواعِ

فتسَلَّ حاجتَها إذا هي أ عرضَتْ   بجلالة سرح اليدين وساع

ويثني على ناقته التي تحمله إلى الممدوح حتى إذا ما أوشك أن يصل إليه حمّل الريح رسالة إليه لتصل قبله تبلغه قول الشاعر.

اما "ريناتا" فانها لم تجد من رابط بين هذه الرسالة ومقطع الناقة وما من تخلّص لجأ إليه الشاعر، فذلك ما لا يمكن قبوله أو الأخذ به لأنّها لا تستطيع الاستقراء الجيد للشعر العربي الجاهلي، ودي دنها ديدن المستشرقين الآخرين الذين يقيمون دراساتهم عن الشعر العربي على دراسات الآخرين ممّ ن لم يستقروا الشعر

(١) ديوانه: ١٠٨ – ١١١ .

بصورة جيدة، وكما قدمنا لآرائها في كتابها في المبحث الخاص بها من الفصل الأول، وانها تعترف حقيقة بإقامة دراساتها على البناء السطحي للقصيدة من دون الغور في خيالات الشاعر وفنّه الشعري العميق.

أما نموذجها الأخير فمن معلقة النابغة الذبياني:

يا دارَ ميةَ بالعلياءِ فالسَ ندِ أقوتْ وطالَ عليها سالفُ الأبدِ

فعندما لم يجد جدوى من المكوث في ذلك الطلل بعد أن أمست "خلاءً وأمسى أهلها احتملوا " لذا وجد من الأوْلى ترك ذلك كلّه ولا مناص إلاّ الرحيل على ناقة سريعة قوية تسلك معه طريق رحلته، وإذن:

فعدِّ عمّ ا ترى إذ لا ارتجاعَ له وانمِ القتودَ على عيرانةٍ أُجدِ

فهي ناقة قد أعدت للسفر القاصد الأكيد لتوصله إلى ممدوحه النعمان، وبعد ان ينتهي من قصة مشبه ناقته ثور الوحش يجد نفسه عند ممدوحه قائلاً:

فتلك تبلغني الن عمان أنّ له فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد [١]

إلا ان "ريتا" لم تجد "حسب ما رأت في دراستها " أن لا تلميح لارتحا ل الشاعر نحو هدفه، ولكنها ذكرت أنّ الشاعر استطاع عن طريق التخلص أن يصل إلى الممدوح، أي لم يكن هناك أدنى ارتباط بين المقطع والمقطع الآخر.

إنّ النسيب الذي نقرؤه مع الشاعر الجاهلي ما هو إلا امتداد للحالة الشعورية التي تنتابه في الحنين إلى الأهل الظاعنين عن تلك الديار التي وقف عليها، واستهلّ

---

[١] ديوانه: ١٤- ٢٠ (القصيدة كاملة).

القول فيها، واستوقف الصحب للبكاء معه بعد خلو ديار الوطن من أهلها النازحين، فكيف إذا كان بينهم مَن أحبتْهُ النفس واقترنت حياتها بحياته

إنّ الحنين إلى الطلل يمثل الحنين إلى الوطن الأم، فالطلل وما ينتشر فيه من الذكريات تمثل للشاعر أجمل الأوقات واسعد الأيام، فلا غرابة أن نجد الشاعر يبرز ذاته ويفرغ شخصيته في محاولة من أجل إثبات وجوده المبعثر في صحراء لم يعرف معها استقراراً زمانياً أو مكانياً. أما البكاء الذي يغدو وكأنه لابد منه وهو يستوقف الصحاب للبكاء معه على ذلك الطلل ويراه قد أصبح جزءاً من الزمان الذي تصرّم وهرم معه العمر ولا يستطيع، رده، ومن ثم فالبكاء على الطلل يعني البكاء على الحياة التي تتبعثر أيامها من بين يدي المحبين، فيرتبط عنده حالتنا الحرمان من السكن والوطن وعمق حالة النزوح والارتحال [١]، وعندئذ لا يجد من بدً الا ما يبصر في طلله من ضياء الذكريات الضئيل الذي تشعه تلك الأحجار والنوي وآثار مواقد النيران وأسجاف مواضع الخيام.

وهذه اللوحة التي يقدمها الشاعر بين يدي ممدوح هذات علاقة متداخلة في موضوع القصيدة مدحاً أو فخراً، وهي لوحة مت آلِفة متكاملة يمهد الشاعر فيها لموضوعه منذ اللحظات الأولى من وقوفه على طلل النازحين، وكان سبيله في ذلك استخدام ألفاظ الاستفهام عن الطلل فيذكره "لمن طلل" أو "لمن الديار" "أمن أمّ أوفىَ دمنة"، "امن آل ميّ"، وهي جميعاً تمثل التساؤل الضائع الذي يدور في ذهن الشاعر علّه يجد له جواباً إذا ما استنطق تلك الأحجار، ولِما آل إليه حال الديار بعد أن أصبحت منعدمة الحياة، وعفّ الرياح لها وسفها وما تجلبه من الأمطار، مُبرزاً آثار تلك الظواهر الطبيعية في طلله ومشاركتهافي هدم الحياة وطمس معالمها بعد رحيل الأحبّة. وقد وجدنا في شعر كثير من الشعراء تكرار تلك الألفاظ من ذلك ما وجدناه

---

[١] ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١٠-١١ .

في أطلال زهير التي يغادرها دائماً إذ لا جدوى في المكوث فيها، لانه مشغول بممدوحه هرم بن سنان؛ من ذلك قوله:

لِمَ ن طللٌ برامةَ لا يريمُ عفا وخَ لاَ لَ هُ حُقبٌ ، قديمُ

تحمّ ل أهله منه فبانوا وفي عرصاتهِ منهم رسومُ

يَلُحْ نَ كأنّ هنّ يدا فتاةٍ تُرجِّ عُ، في معاصمِ ها، الوشومُ

عفا من آل ليلى بطنُ ساقٍ فأكثبةُ العجال زِ، فالقصيمُ

تطالعُنا خيالاتٌ لسلمى كما يتطلّ عُ الد ينَ الغريمُ

لعمرُ أبيك ما هرمُ بنُ سلمى بمَلْحِ يٍّ إذا اللؤماءُ ليموا (١)

أو كالذي نجده في شعر عبيد بن الأبرص حيث يقول:

لِمَ ن الديارُ بصاحة فحروسِ درسَ تْ من الإ قفارِ أيَّ درُوسِ

إلاّ أواريّ اً ك أنَّ رُسومَ ها في مهرقٍ خلقِ الدواةِ لبيسِ

دارٌ لفاطمةَ الربيعُ بغمرةٍ فقفـا شَرافِ فهضبِ ذاتِ رؤوسِ(٢)

وكذا ما نقرؤه في شعر لبيد بن ربيعة العامري حيث يقول:

عفَ تْ الديارُ محلُها فمقامُ ها بمنىً ت أبّ دَ غولُها فرجامُ ها

دمنٌ تجرَّ م بعد عهدِ أنيسِ ها حِجاجٌ خلونَ حلالُها وحرامُ ها

رُزِقَ تْ مرابيعَ النجومِ وصابَ ها ودقُّ الرواعِ د جودُها فرهامُ ها

من كلّ ساريةٍ وعادٍ مدجنٍ وعشيةٍ متجاوبٍ إرزامُها

---

(١) ديوانه: ١٤٧ – ١٤٨.

(٢) ديوانه: ٧٦.

والعِ ينُ ساكنةٌ على أطلائِها عُ وذاً تأجَّ لُ بالفضاءِ بهامُها

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنّها زُبرٌ تجِ دُّ متونَها أقلامُ ها

فوقفْ تُ أسالُ ها وكيف سؤَ الُنا صُ مّاً خوالدَ ما يبينُ كلامُها (١)

ومن ملاحظاتنا لتلك النماذج الشعرية، نجد الشاعر لا يطيل المكوث – في أحيان كثيرة– عند تلك الاطلال وذكر الحبيبة أيام الحب والألفة على الرغم مما يبث فيها من الآلام والآهات التي يعتصر بها قلبه كمداً على الأحبة الراحلين . فقد تكون الحبيبة الراحلة مفارقة إلى الأبد أو أنها السبب في ذلك الفراق وما خلفته في قلب الشاعر من الحنين العارم، لكن الشاعر أمام كل ذلك ينهض مسرعاً وكأنه لا يريد لرجولته أن تنتظر نوال الغادرين، فيسرع ليجلي الهمّ الذي تساور قلبه وأحاط به وكاد يشمله بكل جوارحه، بناقة جسرة ذمول مرقال في مشيها مذعان لسو طه لتقطع معه رحلة العذاب إلى حيث يقوده طموح النفس فيمن يرجو نواله ليحط رحاله عنده.

لذلك كانت تتساقط ألفاظ جديدة وكثيرة يُعقب بها الشاعر لإخراج نفسه من مأزق الذكريات وتقطُّ ع أوصاله بذلك الحنين الذي يخلّ فه الفراق الأ بدي، أو الذي يحس فيه غدراً. فكانت تأتي ألفاظ "فسلِّ الهمّ" "وعدِّ عما ترى" "ولقد اسرّي الهمّ" إلى غير ذلك من الألفاظ التي يهيئ لنفسه مشروعية الانتقال إلى لوحة الرحلة على تلك الناقة والتفرّع منها إلى ذكر قصص مشابهاته ا من وحوش الحيوان، وقد أعد لها إعداداً عاطفياً وفنياً إظهاراً لمقدرته الشعرية وتجربته الحياتية والنفسية على السواء.

لذلك لا يمكن القول بعدم ترابط مقاطع القصيدة الجاهلية المكتملة، إذ ما من مقطع ينتقل إليه الشاعر إلاّ وقد بنى له مقطعاً آخر تقوم أسسه عليه بين السابق واللاحق فان كان مقطع النسيب قد انتهى فذلك لا يعني انقطاعه عما يأتي بعده، بل

(١) ديوانه: ٢٩٧ – ٢٩٩ .

هو الترابط النفسي بين الشاعر وبين مقاطع قصيدته وما يبث فيها من لواعج نفسه الذاتية أو مما له صلة بحياة القبيلة التي ينتمي إليها، أو لأداء مهمةٍ ما لقبيلته مع قبيلةٍ أخرى كالذي نقرؤه في شعر النابغة الذبياني وفي اعتذارياته الكثيرة لملك المناذرة النعمان بن المنذر.

ويأتي مقطع الرحلة وقد اعدّ لها الشاعر ناقة يرى فيها كل مواصفات القوة والسرعة وانها طوع سوطه تذعن اليه إذعان العبد لمولاه. ولذا ظلت لوحة الناقة في ذهن الشاعر تحمل رمزاً خالداً يعلوه الاعجاب في أغلب الأحيان، ويذهل عقول آخرين لما تراكم في أذهانهم من إحساسٍ عميق بالاعجاب بمظاهر القدرة التي تتصف بها الناقة[١]. وليس ذلك فحسب، فالناقة لم تشغل ذلك الحيز أو المكان من قصيدة الشاعر الجاهلي فقط، بل كانت تمثّل محتوى فكرياً بما يصفها الشاعر وبما يختار لها من الأوصاف، بعد انتقاله المباشر من حديث الطلل الحزين وذكر لواعج الحب الضائع الذي جعله تائهاً فاما الحياة الحرة الأبية وأما أن يصبح للهمّ أليفاً وأنيساً. فالناقة هيأت الشاعر لتبديد مشاعر الحزن والاسى باستمال ةٍ فكرية ناجحة وانسياب تصويري ملموس وعبر نقلات فنية سليمة ومرتكزات اسلوبية واضحة دقيقة أعدّ لها كلّ الاعداد ولم تكن عشوائية التوجه.

وتظل لوحة الرحلة على الناقة واختيار مشبهاً لها معادلاً موضوعياً لهواجس الشاعر وما تمور به نفسه من خلجات وافكار ومشاعر . وقد كانت لكل شاعر ناقة تعبر به فيافي الصحراء بعد أن يهيئ لها مواصفات بما يتوائم وحالته النفسية، فناقة طرفة تمتّعت بشتى الأوصاف لأن طرفة اراد لها ان تسلك معه ذلك الطريق الطويل لانه في رحلة فعلية طويلة إلى ملك البحرين ليسلمه تلك الرسالة التي لاقى فيها حتفه، ونقرأ معه تلك الصفات:

---

[١] ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجالية : ٢٩.

واني لأمضّ ي الهمَّ عند احتضارهِ　　بعوجاءَ مرقالَ تروحُ وتغتدي
أمونٍ كألواحِ الاران نَصَ أتُها　　على لاحبٍ كأنّ ه ظهرُ بهُجدِ
جماليةٍ وجناء تردي ك أنّها　　سَ فنَجةٌ تبري لأ زعرَ أرب دِ[١]

أما ناقة ابن مقبل فقد كانت ترافقه في أسفاره الكثيرة حتى غدت صاحبة دربه التي م ا فتئ يستغني عنها على الرغم من أن السفر قد أضرّ بها وأهزلها واسقط وبرها، لكنها ظلت مذعان سوطه، بل تهتدي الطريق الذي أ لفته مع صاحبها ابن مقبل لكثرة سلوكها ذلك الطريق، وقد كانت المُ سرّي الوحيد عن هموم ه بعد حالة التازّم النفسي التي عاشها بعد فراق حقيقي للمرأة في حياته ألا وهي زوجه الدهماء.

من ذلك ما يصف به ناقته:

وقلوصِ مأربةٍ بغيثُ هبابَها　　في موردٍ نائي المواردِ مصدرِ
عَمِلٍ قوائمُها على مُ تقَعْقِ عٍ　　عكصِ المراتبِ خارجٍ مُتنشّ رِ
وردت وقد بلغ الفِ تانُ وضينَ ها　　غَلَساً ولم تُ وصِلْ ولم تَتهجّ رِ[٢]

وكانت لابن مقبل رحلات صيد كثيرة فيمتطي فرسه منطلقاً من ذلك قوله:

وهيكلٍ سابحٍ في خَ لْقِ هِطَنَ بٌ　　حابي الشراسيفِ يهُدي ماردَ الحمرِ
ضخمِ الكراديسِ لم تُغمزْ أباجلُ ه　　مُ هرَّتُ الشدقينِ سامي الهمِّ والنظرِ
قد قدت للوحش أبغي بعضَ غرّتِها　　حتى نبذت بعير العانة النَّ ع رِ[٣]

---

[١] ديوانه: ١٢ وينظر: شرح الزوزني: ٦٥- ٦٦.
[٢] ديوانه: ١٢٤.
[٣] ديوانه: ١٢٥.

اما عند انتقال الشاعر إلى المقطع الأخير من قصيدته، ألا وهو الغرض، فان مقطع الغرض يُعدّ وحدة متكاملة البناء ومتصلة اتصالاً وثيقاً بمقاطع القصيدة، كانت تبدو مفككة في نظر هؤلاء المستشرقين ولا رابط لها بالقصيدة وموضوعها وانها جزء متصل لا يمتّ بالصلة إلى القصيدة الأصلية، فان الأمر ليس كذلك في نظر الشاعر الجاهلي ولا في عرف المفاهيم النقدية القديمة التي كانت تضبط أحوال الشعر وتحدّد قواعده.

لقد اخطأ هؤلاء المستشرقون الطريق التي عليهم أن يسلكوها لتوصلهم إلى فهم ذلك الشعر ، واخطأوا في تقويمهم لهذا الأدب الإنساني الرفيع لانهم لم يتّبعوا الأصول العلمية في بحثهم النقدي للشعر العربي، فجاءت نتائج بحثهم متناقضة مغلوطة في كثير من الأمور العلمية التي يجب ان تظهر في البحث العلمي الرصين القائم على أساس بحثي شامل واستقراء كامل للنصوص الشعرية، لذا اتّسمت تلك المحاولات بالفشل ، لكنها ظلت مسيطرة على الفكر الاستشراقي إلى وقت قريب وظلت تطبعه بطابعها[١].

إنّ التهمة الموجهة إلى الشعر الجاهلي المتمثلة بغياب الوحدة الموضوعية في قصائده، طرحتها تلك النظرة السطحية إلى ذلك الشعر، فانتقال الشاعر من موضوع إلى آخر كان مبرراً ومنسجماً مع معنى الوحدة المفهومة في ذلك العصر، وان انتقاله انتقال مترابط إذ ينتظم القصيدة خيط نفسي يكشف عن ترابطها وتناميها وذلك لوجود نواة للوحدة العضوية في بعض قصائد الشعر الجاهلي ، لاسيما في معلقتي لبيد وطرفة على حد ما اقرّه العشماوي[٢] في هذا الخصوص.

---

[١] ينظر : قضية الخيال في الشعر الجاهلي: ٥٦١.

[٢] ينظر: قضايا النقد الادبي المعاصر: ١٧٤.

ونحن إذ نحاول قراءة معلقة طرفة بن العبد لاستجلاء تلك الوحدة الموضوعية الرابطة بين أجزاء معلقته نجده أول ما يفتتحها بمقدمة طللية لكنها كانت قصيرة وموجزة جداً، إذ جاء المقطع الطللي في بيتين فقط، قائلاً:

لخولةَ أطلالٌ ببرقةَ ثَه مَدِ تلوح كباقي الوشم في ظاهرِ اليدِ

وقوفاً بها ص حبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسىً وتجلّدِ[1]

فلا يكاد يقف عند ذلك الطلل حتى نراه ينتقل إلى وصف ظعن النساء يوم غادرن غدوة وقد شبب بالمرأة الراحلة يوم كانت مأنساً له ويتذكر سمرة وجهها وبهاء طلعتها وتزيّنها، إذ يقول:

وفي الحي أحوى ينفض المردَ شادنٌ مُظاهرُ سمطي ل ؤلؤٍ وزبرجدِ

وتبسمُ عن المى ك أنّ منوراً تخلّل حرَّ الرمل دعصٌ له ند

ولكن ما جدوى تلك الذكريات التي تثير في النفس شجناً وحزناً فما على النفس إمّا التصبرُّ أو فك قيد أسرها لذا فقد ارتأى طرفة ساعة احتضار الهموم ولواعج الذكريات الموجعة ان ينفّس الهمّ عن صدره برحلة على ناقة تكون ط يّعةً لأمره لأنّه يعيش مرارة الأيام وظلم ذوي القربى وما آل إليه حاله بسبب الوشاية به لدى الملك عمرو بن هند في قصة تطول[2] لا مجال لذكرها – هاهنا –، لذا نقرأ له في مقطع الرحلة:

وإنّي لأمضّي الهمَّ عند احتضارِ هِ بعوجاءَ مرقالِ تروحُ وتغتدي

امونٍ كألواحِ الارانِ نص أتُها على لاحبٍ كأنَّ ه ظهرُ بُرجدِ

---

[1] ديوانه: ٦-٧.

[2] ينظر: شرح المعلقات السبع: ٥٧- ٥٩.

تباري عتاقاً ناجياتٍ وأتبعت وظيفاً وظيفاً فوق مورٍ مُعَبَّدِ[١]

فيقطع رحلة تطول وقد طال به نفسه الشعري ليطول معه مقطع هذه الرحلة الشاقة عندما أجهد نفسه بوص ف ناقته على مدى تسعة وعشرين بيت اً، وهو أطول وصف مباشر لناقة شاعر من دون أن يمضي فيها إلى مشبهات الناقة، كالذي نقرؤه لدى شعراء القصيدة المكتملة، حتى يظن صاحبه – صاحب طرفة في سفره – أنه قد تعب تعباً شديداً من ذلك السفر، وارتفعت نفسه – أي زال قلبه عن مستقره لفرط خوفه عليه – ولكن طرفة لا يبالي وأنه غير هيّاب للموت أو الإقدام في سوح النزال، فنراه من ثمّة يقول مفتخراً رداً على صاحبه:

إذا القوم قالوا من فتى خلتُ أنني عُنيتُ فلم أكسل ولم أتبلدِ

ولستُ بحلاّلِ التلاعِ مخافةً ولكن متى يسترفِد القومُ أرفِدِ

فإنْ تبغِني في حلقةِ القوم تلقني وان تقتنصني في الحوانيت تصطدِ

نداماي بيضٌ كالنجومِ وقينةٌ تروح علينا بين بردٍ ومَجْسَدِ

ومازال تشرابي الخمورَ ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّها وأُفردتُ إفرادَ البعيرِ المُعَّدِ[٢]

ومن ثمّ يعرض طرفة فلسفته في الحياة وتبرير سلوكه الاجتماعي الذي يُلام عليه بين أبناء قبيلته مادام هناك فناء لهذه الحياة فلم لا يستزيد من ملاذها وبذل المال فيما يحبّ فيقول:

ألا أيهذا اللائمي أحضرَ الوغى وأنْ أشهدَ اللذاتِ هل أنت مُخلدي

فان كنت لا تستطيعُ دفعَ منيتي فدْعني أبادرُها بما ملكت يدي

---

[١] ديوانه: ١٢–١٣.

[٢] ديوانه: ٢٧– ٣١.

كريم يروّي نفسَه في حياتِه ستعلمُ إنْ متناغداً أيّنا الصدي
أرى قبر نحّامٍ بخيلٍ بماله كقبرِ غويٍّ في البطالةِ مُفسدِ
ترى جثوتين من ترابٍ عليهما صفائحُ صمٌّ من صفيحٍ مُنَضَّدِ
أرى الموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفي عقيلةَ مالِ الفاحشِ المتشدّدِ
أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ وما تنقصُ الأيامُ والدهرُ ينفدِ
لعمرك إنَّ الموتَ ما أخطأ الفتى لكالطولِ المرخّى وثنياه باليدِ [١]

ان الدراسة الناضجة القائمة على التتبع السليم للقصيدة الجاهلية تظهر لنا أن الشاعر الجاهلي عندما نظم قصيدته كانت الفكرة التي تربط أجزاء موضوعها تعيش معه في فكره وهو يعاني تجربة لازمته إلى آخر مقاطعها، وهو يرتب أفكاره ترتيباً منطقياً يفهمه عالمه الأدبي ويستحسنه السامعون الذين يتابعون القول معه[٢].

وهذه الوحدة الفكرية التي انتهجها فكر الشاعر أصبحت في نظر المستشرقين غير واضحة المعالم، بل تعني لديهم الانفصام الفكري لعقلية الشاعر الجاهلي، وأصبحت تعني أن الشاعر الجاهلي لا يرتب أفكاره وهو ينظم قصيدته، وأنّ قصيدته تمثل أبياتاً لها بعدها الفكري وحدودها المعنوية[٣].

ان الدراسة الشاملة والاستقراء الجيد للشعر الجاهلي يبين لنا أن القصيدة الجاهلية كانت متنوعة الموضوعات مترابطة المعنى والفكر، حيث تقسّمت على مرتكزات أساسية يقوم عليها موضوع هذه القصيدة بما يتلاءم وطبيعة عنصرها والسمات الأدبية للبيئة التي أنتجت تلك القصيدة ودعت الشاعر إلى نظمها.

---

[١] ديوانه: ٣١–٣٧.
[٢] ينظر: وحدة الموضوع...: ٦.
[٣] ينظر: وحدة الموضوع ...: ٧.

وأولى تلك المرتكزات هو المشهد الطللي الذي يفتتح به الشاعر قصيدته ولكن هذا المشهد تسبقه جملة مشاهد متتابعة ومؤثرة لتفرز لنا معاني أصيلة متدفقة، بل هو مسبوق برحلة الشاعر المستمرة المتنقلة بحثاً عن الماء والعشب وهكذا يتكرر هذا المشهد دائماً وتستمر الرحلة . ولطبيعة تلك البيئة الجاهلية تتجمع القبائل حول العوامل المناخية الخصبة في الأراضي الصحراوية الرحبة، ويتجمع أفراد ال قبائل المختلفة ويعيش الشاعر وسط أفراد قبيلته وينعم معهم بطيب الحياة ونعيم الشباب، ويكثر التعارف بينهم، فالحياة مليئة بالحركة، وصورها جميلة، والسماء تصفو بإشراقة الشمس نهاراً وبلألأة نجومها ليلاً، وفي مشهد جميل يلتقي الشاعر بفتاة من الحي المجاور في بعض الوديان الممرعة تنعم بالصبا وترفل بالجمال وترنو رشيقة مرحة إلى ما حولها من خضرة النعيم فتلتقي العيون وتحفق القلوب[1].

ونظراً لتقلّب المناخ في الجزيرة العربية إذ تمنع السماء ويصيب الجفاف الأرض وتجف الغدرا ن وتذوي الخضرة ليكون إعلاناً عن بدء موسم تنتهي معه الذكريات الجميلة وتسدل الأستار على مرابع الأحبة والخلان، ويغدو شاعرنا مهاجراً مع قبيلته إلى جهة ما اقتضتها ظروف قبلية معينة، وتهاجر الحبيبة إلى جهة ثانية للسبب نفسه، فيقف الشاعر ليودّ ع مرابع حبه وعذب لياليه ومسامرة الخلان، يودّ ع كل ذلك بأجمل العبارات.

وتستمر رحلة الشاعر التي استغرقت حياته كلها التي ظ لت متسمةً بذلك التنقل الدائم وذلك طبيعتها "ويتغير فيها– على مر الأعوام– كل شيء، شبابه وإقباله على الحياة وتفاؤله، حتى ذكرياته يطويها الزمان بنسيج النسيان ... وفي ذات يوم وهو على راحلته في تطوافه العجيب، يقف على رسوم لتلك الحبيبة النائية فلا يتبين شيئاً أول مرة، ويكاد يتابع الرحلة لولا ان إحساساً غريباً يبدو واهناً في نفسه لا يعرف

---

[1] ينظر: مواقف في الأدب والنقد: ٥٠.

له شيئاً ولا معنى، ثم إذا بذلك الإحساس يقوى قليلاً قليلاً حتى يمتلئ به كيانه فلا يقدر على مواصلة السير... فقد وجد نفسه مشدوداً بتلك البقاع... ان شيئاً ما يربطه بها، شيئاً ما أضاعه..."[١]، من ذلك قول الحارث بن حلزة:

فحبستُ فيه ا الركبَ أحدّ سُ في كلِّ الأمور وكنتُ ذا حدسِ [٢]

لعله أراد تكشّف ذلك المكان ان أنعم النظر وأطال فيه، وإذا به على حين غرة يبين رسوماً لديار قديمة سرعان ما تسافر به الذكرى إلى أيامها وهي تعج بساكنيها [٣]، وهكذا تبدأ التجربة الشعرية في قصيدة المبدع في لوحة الطلل، في الحلقة الأولى لرسم صورة الانفعال الوجداني في هذه الوقفة الإنسانية الأسطورية الخالدة، انها وقفة "ذابت بين حناياها الأيام واندثرت عند تؤيها وأحجارها

[١] مواقف في الأدب والنقد: ٥٢.

[٢] ديوانه: ٣٠.

[٣] مواقف في الأدب والنقد: ٥٣.

أغلى الذكريات الصبا وأيام الشباب الزاهرة"[١]. انها وقفة تستوجب من الشاعر رباطة الجأش والثبات، فالموقف جلل وهناك تعود مخيلة الشاعر أدراجها إلى الماضي الرائع وتلك الأصوات الجميلة والملاعب الرحبة والأخلاء والأوفياء، والمكان كله بأفراحه وأتراحه، بطبيعته الصامتة والصائتة، يتكلم لغةً واحدة ويرسم لوحة زاهية ذات أبعاد واحدة يُعزف فيها لحن واحد هو لحن الحب العذري الخالد، إنّها رحلة الماضي في عداد الزمن الحاضر يصل الشاعر بها إلى شاطئ الأيام السالفة في أروع وقفة استذكار إنساني عرفته الآداب الإنسانية العالمية، هذه الوقفة التي يستوجب للشفاء منها عبرة مهراقة كما يقول امرئ القيس:

وإنّ شفاني عبرةٌ مهراقةٌ وهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ[٢]

وهذا البكاء "أو النحيب أو الوقوف عند هذه البقايا الطللية، عاطفة آنية أو وقفة تأملية عابرة تحفزها دواعي الوقوف، أو تثيرها أسباب التأمل، ولم تكن هذه المشاعر ذاتية ضيقة يعانيها الشاعر بصورة منفردة ... وإنما هي ظل حزين يلف الشاعر وهو يقترب من هذه البقايا وقد فرض هذا الظل شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من الوطن المكاني والبعد من المباشرة الجماعية التي يو حيها الاستقرار..."[٣].

فالمشاعر التي كانت تنازع الشاعر جماعية وليست فردية، تعيش حرمان الوطن الثابت المقام، والأطلال هي رمز للحياة المفقودة التي تثير انفعالات الجماعة بشكل مستمر لكثرة رؤية هذه الأطلال المنتشرة في أنحاء الجزيرة الصحراوية. والوقفة

---

(١) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ٩.

(٢) ديوانه: ١٤٤ .

(٣) وحدة الموضوع... ١٩.

أمام هذه المعالم التي اعمل فيها الزمن معاوله محاولاً إزالتها، لم يبق منها إلا معالم بسيطة من حجارة عجماء وأثافي سود وحيوانات تجيء وتروح ، قد خلقت جواً شعرياً "منح الشاعر قدرة على القول لأنه أصبح في حالة معاناة شعرية حادة تمده بالمشاعر التي تملكه من التنفيس عن كل ما يحتبس في نفسه من الإحساسات ويدور في ذهنه من الأفكار والحوادث..."[١].

ولوحة الطلل أو الوقفة الطللية قطعة واحدة ذات نسيج فني متلازم ومتناسق ومترابط، والعاطفة التي تستحضرها تلك الوقفة تكون منسقة ومرتبةً على وفق الأحداث التي تدور في الفكرة العامة للقصيدة التي من أجلها كانت هذه المقدمة ذات الموضوعات المتنوعة والتي "يقدمها الشاعر بين يدي الممدوح أو التي يقدم بها فخره أو هجاءه... هي لوحة متآلفة تمهد لهذه الموضوعات بما يتفق معها وترسم ملامح هذا التناسق والتسلسل من اللحظات الأولى التي يبدأ فيها الشاعر وقوفه"[٢].

إذن فأجزاء القصيدة الجاهلية المتمثلة بالوقفة الطللية ووصف الناقة أو لوحة الناقة أو رحلة الصيد ثم لوحة الغرض التي تكون مديحاً أو رثاءً أو فخراً، تكون مترابطة متناسقة، فكلّ لوحة من هذه اللوحات فيها ترتيب داخلي متناسق ولكلّ جزيئة في أية لوحة لها وظيفتها ومهمتها، دلالات محددة تنسجم ووحدة الموضوع الأصلي[٣].

ومن المستشرقين الذين تعرضوا للشعر العربي بالنقد والتجريح في هذا الصدد – أي وحدة الموضوع – المستشرق الاوكراني "بطروسلاف" الذي يرى بسيطرة الشكل في وحدة البيت الشعري العربي الشكلية، سيطرة أكثر إحكاماً من أي نمط من أنماط الشعر الأوربي. بل يجد أن في تقسيم البيت الشعري الواحد إلى شطرين يدعو

---

(١) وحدة الموضوع...: ١٠.

(٢) وحدة الموضوع: ١١.

(٣) ينظر: وحدة الموضوع ... : ١٢–١٣

إلى تقسيم أبعد للمحتوى، وان القصيدة بوصفها قصة تحكى أو النظر إليها بنيوياً بوصفها قالباً مجوفاً يصب فيه الشاعر موضوعه الشعري، ومن ثم فان هذا الموضوع سينظم نفسه في هذا القالب على هيئة قصة ووحدة شكلية في الوقت نفسه خالية من أي مضمون مشترك ابتداءً من وقوف الشاعر على الطلل وتذكر الاهلين والأحبة والحنين إليهم والى أيامهم وعهدهم والبكاء على ذلك كله، ومن ثَمَّ رحلة الشاعر والانتقال بعدها إلى الفخر الذاتي أو القبلي.

بل إنّه يؤكد أنّ القصيدة لم تكن أبداً بناءً من قطع مُجمّعة أو بناءً قائماً وغير قابل للفهم في الوقت نفسه، وان في القصيدة قصيدة مبنية على نحو أكثر حيوية في اتجاه الزمن الإنساني على الرغم من أنّها ليست مبنية بناءً عضوياً مترابط الأجزاء، وان أكثر الانقطاعات حدة في القصيدة تلك التي تكون بين النسيب والرحيل، ووجدها في معلقات الشعراء امرئ القيس (الأبيات ١٠-٤٢)، عنترة (الأبيات ١٣- ١٩)، لبيد (الأبيات ١٢- ١٥)، طرفة(الأبيات ٣- ٥، ٦- ١٠).

وهكذا هو ديدن هؤلاء المستشرقين الذين يتابعون غيرهم من أمثالهم متابعة عمياء من دون تفحّص الشعر العربي وتفهّمه أو تذوّقه ودراسة الظروف المحيطة بالنصوص الجاهلية أي ظروف الشاعر نفسه وبيئته وقبيلة وجماعته، وقد وقع "ياروسلاف" بالخطأ نفسه الذي وقع فيه من سبقه في عدم فهم الشعر الجاهلي فهماً بيناً وإقامة الدليل العلمي على ما يرمون به ذلك الشعر.

وينفي المستشرق "ياروسلاف" أية وحدة أو مناسبة بين مقطع النسيب ومقطع الرحلة في معلقة امرئ القيس، لكن الامر ليس كذلك، فامرؤ القيس بعد أن استوفى قسطه من البكاء في المقطع الطللي وأبكى واستبكى من معه، نراه يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخولِ فحوملِ[1]

---

(1) ديوانه: ١٤٣.

فقد استحضر بعد هذا المقطع ما كان من متع في ظلال المملكة المنهارة– بعد مقتل ابيه ملك كنده– يبعث في نفوس المقاتلين من كندة وحمير روح الاصرار على استعادة مجرى الحياة، ولابأس أن يذكر مقاطع غزلية قالها في حياة أبيه ليبين أن مملكة كندة وحدها كانت توفر هذه السعادة المفقودة، وأن القتال وحدهالسبيل إلى اعادة مملكة كندة لتعود الحياة بأ لوانها وم باهجها واذن فلتكن "عنيزة" بطلة لقاء ما يزال يعمر قلب امرئ القيس بذكريات الشباب ومغامراته مع النساء:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزةٍ فقالت لك الويلات انك مرجلى (١)

ولتكن "فاطمة " باعث الإحساس بقلق نبض القلب بين حالة الحب أو الاعراض:

افاطم مهلاً بعضَ هذا التدللِ وان كنت ازمعتِ صرمي فأجملي(٢)

أما بيضة الخدر فحسبها ان توفر له من المتعة التي تبهج قلبه مطمئناً إلى بلوغ منى النفس معها:

وبيضةِ خدرٍ لا يُ رامُ خباؤها تمتعتُ من لهوٍ بها غيرَ معجلِ(٣)

ويسترسل بمغامرته تلك على مدى واحداً وعشرين بيتاً:

تضيء الظلامَ بالعشاء ك أنّها منارةُ مم سي راهبٍ مُتبتّ لِ

---

(١) ديوانه: ١٤٦.

(٢) ديوانه: ١٤٧.

(٣) ديوانه: ١٤٨.

إلى مثلها يرنو الحليمُ صبابةً إذا ما اسبكرّت بين درعٍ ومجول(١)

فقد غامر بلقائها من أجل لحظات لم يكن بوسع عاذليه ثلب روعته:

إلا ربّ خصمٍ فيكِ ألوى رددتُ هـ نصيحِ على تعذالهِ غيرِ مؤتَلِ(٢)

لكن الشاعر نلمحه يرحل فجأة تحت ضغط الليل وطول قساوته ليواجه شدة وطأ همّ الثأر لمقتل أبيه وإعادة بناء مملكته، إذ كان ليلا طويلاً ما كاد ينتهي، ثقيلاً بما حُمِّل به امرؤ القيس نفسه، فأصبح هو والليل واحداً فلا انفراج لذلك الليل ولا انفراج لشدة همومه، فالصبح ان أشرق لا يكون هناك ملك يعود ولا مملكة تقوم:

وليلٍ كموج البحرِ أرخى سدوله عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فقلت له لما تمطّ ى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكل ك لِ

ألا أيّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ (٣)

فكان للوحة الفرس أو رحلة الصيد أن تتكفل بطموح امرئ القيس للثأر الذي سيكون أسرع بسرعة ذلك الفرس وهو امر لا يتوقعه بنو أسد، فأوصافه أقرب إلى الاسطورة وكأنه مخلوق اسطوري:

وقد اغتدي والطيرُ في وكناتها بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ

مكرّ مفرّ مقبلٌ مدبرٌ معاً كجلمودِ صخرٍ حطّهـ السيلُ من علِ

له أيطلا ظبي وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تتفلِ (١)

---

(١) ديوانه: ١٥١.

(٢) ديوانه: ١٥١.

(٣) ديوانه : ١٥١– ١٥٢.

فهي صورة مركبة لذلك الفرس من وَ هْم الشعر، اذ يحتل كل عضو من أعضائه موضعاً من عناية الصورة الشعرية، حتى اذا استوثق من ارساء عوامل الاقتدار في الثأر، اقبل على ممارسة حلم يقظة ظل يراوده منذ أن بلغه مقتل أبيه[٢].

اما بصدد الانقطاع الذي وجده "وسلاف" في معلقته لبيد بين مقطعي النسيب والرحلة، فنقول إنّ الشاعر بعد ان أطال وقوفه في طلله إلى عشرة أبيات يسائل الاحجار عن غياب الاحبة ونزوحهم عن الديار، فأخذته مخيلته إلى ظعن هؤلاء واستعداداتهم للسفر وما يُحتاج إليه فيه فينطلق من ذكر تلك الافعال لتأكيد حالة الفراق وهو يرى الراحلين قد زموا أمر رحيلهم بالاستعداد وما يحدثونه من ضجيج السفر والحركات المربكة فضلا عن أظهار الوان تلك الظعن، ويمضي في لوحته فيذكر نساء الهودج وجمالهن الذي رآه مثل جمال تلك الظباء التي تعطف على صغارها وهي صورة تزيد الظبية حسناً وجمالاً، واستعماله للفظة "عطفاً" توحي بخفقة إنسانية هادئة ولمسة عاطفية تشر بها شوق الأمومة وتبرزها حركة تلك الحيوانات الهادئة الوادعة وهو يصفها بهذه الصفة والخصلة الكريمة:

شاقتك ظعن الحيّ حين تحمّلوا فتكنّسوا قطناً تَصرُّ خيامُها
مِن كلِّ محفوفٍ يظلُّ عصيّهُ زوجٌ عليه كلّةٌ وقرامُها
زُجلاً كأنّ نعاجَ توضَح فوقَها وظباءَ وجرةَ عُطفاً آرامها [٣]

---

(١) ديوانه: ١٥٤- ١٥٥.

(٢) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام: ٨٤ -٨٥.

(٣) ديوانه: ٣٠٠.

ومن هنا تصبح الرحلة أو لوحة الرحلة نابضة بالحياة دافقةً بالمشاعر الصادقة زاخرة بالشوق والحنين، يحشّد فيها الشاعر صور الصحراء بأسرارها ومفاوزها، في متابعة منه لحركة الظعن وتنقلها بين تلك الأماكن التي تثير في قلبه الحب المغادر.

لذا فالشاعر لم يكن فكره منقطعا بين الظعن ورحلته التي سيؤول الأمر إليها حتماً بعد ان ساءل الأحجار والنوي عنهم، وقد أكثر من ذكر الأماكن إلى الحجاز والعراق التي ترمز إلى الصورة التي كانت تداخل مخيلته وذاكرته وهو يخوض هذا المعترك الوضعي ليصل هذا المقطع بالرحلة ببيت يكشف عن شعوره بصورة مفاجئة "إذ يعطي اللوحة حافة حادة وزاوية منكسرة وانتقالة غير متوقعة من حيث الترابط الشكلي وليس المعنوي حين تعلن ان شر الناس من كان يتجنى ليقطع مودته وليس لك خيار الا قطع مودتك بعد ذلك"[١]، فيقول:

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشَ رُّ واصلِ خلةٍ صرَّ امُها[٢]

فجعل الصورة موحية بما أراد توجيهه إلى ما رغب فيه ليفرّ ج عن حالته النفسية بحكمة تدعو إلى ذلك القطع وعدم مجاملة امرءاً لا يعرف أنّه لا يضمر إلاّ القطيعة، لذا التمس الدرب الواضح ليترك لنفسه عنان الانطلاق والتعبير عما يجول في خاطره ونفسه.

[١] نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام: ٢٢٥.

[٢] ديوانه: ٣٠٣.

وهكذا يمكننا القول إنّ أي مقطع في القصيدة وليس النسيب والرحلة، يظهر فيه الترابط الموضوعي والتزام الشاعر بربط أجزاء قصيدته على وفق ما تفرضه طبيعة الظروف البيئية أو الاجتماعية التي تحيط به، والتي لا يجد مناصاً الا في ابراز مقدرته الفنية وتجربته الشعرية في جعل مقاطع قصيدته متدفقة بلا انقطاع وهو يعمل فكرة و فنّه في الحرص على وحدة موضوعية قصيدته . وهذا دأب الشعراء جميعاً في العصر الجاهلي وان كنا قد أثبتنا الرد على الأسلاف مقتصرين بالشاعرين امرئ القيس ولبيد بن ربيعة العامري.

الفصل الثالث

صحة الشعر الجاهلي وقضية الانتحال

- المبحث الأول: دراسات المستشرقين والشك في صحة الشعر الجاهلي
- المبحث الثاني: آراء المحدثين العرب في صحة الشعر الجاهلي
- المبحث الثالث: الردود والمراجعات في صحة الشعر الجاهلي

توطئة

نحاول في هذا الفصل من الدراسة التعرض للدراسات التي قدمها المستشرقون بشأن صحة وجود الشعر العربي القديم ونعني الشعر الجاهلي، وبيان ما كان لهم من آراء بصدد ذلك إذ كان منهم المعتدل في رأيه وكأنه يثبت وجود ذلك الشعر ولكنه يجعل له زمناً قريبا إلى ومن ظهو ر الإسلام ومنهم من يقادم زمنه . وعند آخرين نجد المغالاة وكأنهم يتهجّ مون على تراث هذه الأمة مشككين في وجود شعر تناقلته أجيال طويلة على مدى قرون موغلة في القدم .

وسنتوقف عند تلك الآراء – في المبحث الأول– بعرضها أولاً ونسبتها إلى طارحيها من هؤلاء المستشرقين من دونما الخوض معهم فيما طرحوه سلباً أو إيجاباً، إذ لا نعنى في هذا إلا بعرض تلك الدراسات على وفق ما قدّمه أو طرحه نفر من هؤلاء المستشرقين الذين تعرّضوا للشعر الجاهلي ، ومن ثَمّ محاولة تفنيد تلك الآراء في مبحث قابل من هذا الفصل.

هذا فضلاً عن التعرض لبعض الدراسات التي قدّمها باحثون عرب ممن أدلى بدلوه في هذا المضمار سواء منهم من أ يدوا نظرة هؤلاء المستشرقين، أو من ردّ عليهم وفنّد آراءهم انتفاضاً منهم لدرء سهامهم الموجهة إلى صميم قلب الأمة العربية وفي أغلى ما تملك من التراث الفكري المعرفي.

المبحث الأول

دراسات المستشرقين والشك

في صحة الشعر الجاهلي

موقف المستشرق "تيودور نولدكه"*

نجد في دراسته عن تاريخ ونقد الشعر العربي القديم (١) أنه يفترض أن كل الشعر العربي نشأ عن شعر الرجز الابسط شكلاً... ويبدو من الطريقة التي يتحدث بها امرؤ القيس انه يحاكي من سبق هوأن بدء القصائد بالبكاء على الأطلال كانت في زمانه جديدة نسبياً وأن شكل القصيدة في عصر امرئ القيس لم يكن قديماً جداً، وان الأشكال المنقولة قد أدت أحياناً عند الشعراء القدماء إلى صنعة Manier نثير الشك والاتهام بأنها لم تعد حية وأنها نشأت قبل ذلك بزمن طويل، وأنه لا يوجد بيت شعري وثيق النص يمكن أن يرجع إلى ما قبل سنة ٥٠٠ ميلادية.

ان نقطة التحول في الشعر تتجلى في كل الحياة الروحية للعرب في انتقال السلطة من الأمويين إلى العباسيين وان آخر ممثل جدير بالتنويه للاتجاه الشعري القديم هو الشاعر ذو الرمة، تأسياً برأي علماء اللغة العرب.

ويرى أن- الفترة كما يذكر- التي يمكن تأملها بوضوح تشمل على أقل قليلاً من قرنين بحيث يمكن أن يقسم ما تبقى من أدب إلى نصفين، الاول يندرج معه عصر صدر الاسلام، والنصف الثاني يناظر أسماء عظماء الش عراء، امرئ القيس والنابغة والاعشى وغيرهم، أبطال النصف الأول المتمثل بالشعراء جرير و الاخطل والفرزدق وذي الرمة وعمر بن ابي ربيعة "الذي ربما كان أهمهم جميعاً بيد أنهْ يكشف عن تأثير قوي للانتقال إلى طريقة الشعر الحديثة، فضلاً عن انه نموذج صحيح للاستقراطية القرشية" وغيرهم من الشعراء.

---

* ينظر: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ١٧-٤٠.

(1) Beiträge Zur Kenntniss der posie der alten. Araber, van Theodor Nöldeke. Hannover, 1861, S. I. XXIV.

وينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٤٠.

ويرى "نولدكه" انه من الصعوبة التوجه في ميدان بداية الشعر العربي القديم، اذ كل شيء فيه غريب، ألفاظه مفرداته ترتيب القصائد، وتكرر الافكار لدى الشعراء جميعاً . لذا من الصعب ادراك أدق الفروق ف ي الاستعمال اللغوي القديم فالقصائد يفهمها أفضل العارفين في اللغة وعلومها – كما يدعي – وان الامر يحتاج إلى زمان اطول لفهم ذلك الشعر . وأن القصائد كانت ستفهم فهماً كاملاً لو أنها جاءت كاملة وفي وحدة نصها، وان ما جاء من شذ رات ذلك الشعر تختلف اختلافاً شديداً عن صورتها الاصلية، وانه من المستحيل ان يبقى أدب تتوارثه الأجيال مهما كانت قوة الذاكرة لديهم من دون ان يحدث فيه تغيير حتى يصل إلى زمان كتابته آخ ر المطاف، فكيف والحال اذا كان ذلك كله وصل عن طريق الرواية الشفوية من شفاه الرواة، وان الحرص على تثبيت الروايات وعدم التغيير لم يظهر الا في العصر العباسي، لان من سبقهم من العلماء لم يكونوا مهتمين الا بمساعدة الباذلين للعطاء وانهم سلكوا مسلكاً يتسم بالاستهتار وعدم المسؤولية.

وبسبب الثروة اللغوية الهائلة فكثيراً ما يحدث أن استبدلت كلمات اوعبارات بكلمات أُخَر اما عن قصد تيسير الفهم وغير قصد، يدعم رأيه عن ذي الرمة وشكواه من الناس الذين أفسدوا رواية قصائده.

ويرى "نولدكه" أنّ تخلخل تركيب القصائد ساعد على سقوط بعض الابيات أو التغيير في ترتيبها ، فضلا عن وجود مدرستين – الكوفية والبصرية – لهما روايتان مختلفتان للنص الشعري، وان عمل الرواة ساعد على فصل الاجزاء المنفردة والاجزاء قبل المواضع الغزلية المتشابهة جداً ، فانها كانت تهمل، ويضيف إلى ذلك ذوق جمّ اعي المختارات الشعرية ساعد عل ى تقطيع القصائد القديمة . وانه ليس من الصعوبة ان نضم أجزاء قصائد إلى اجزاء قصائد أُخَر اذا اشتركت في الوزن والقافية

كالذي حدث في معلقة امرئ القيس بنسبة بعض أبياتها إلى تأبط شراً في صورة كلامه مع الذنب[١].

بيد أنّ الشعر العربي وهو المُ لك المشتوك لشعب واسع الا نتشار قد تعرض لأخطار من نوع خاص ، بسبب ما أصاب اللغة من التغيير بعد انتشار الدين الاسلامي ، والاختلاف بين الشمال والجنوب ولأتساع البلاد الاسلامية، أظهر أ نّ كثيراً مما ورد في القصائد مخالف لقواعد اللغة . ويضيف إلى ذلك التغ يرات لاعتبارات دينية، وان هناك من الشعراء المتاخرين ممن وضعوا لهم قصائد على لسان شعراء جا هليين لينالوا القبول والحظوة، وأ نّ قصائد كاملة أُ نتحلت من اجل الوعظ أو المحاضرة أو الفخر أو الهجاء، فضلا عما اراده بعض الرواة من انعاش أخباره التاريخية بنسبة أبيات إلى من يذكرهم في أخباره أو إقحام أشعاره م التي ينظمونها مع القصائد الصحيحة ويروونها على أنها من عمل شاعر قديم.

وأمام كل محاولات التغيير التي تعرض لها الشعر لايمكن ان تصحح القصائد من ذلك الكم الهائل من الشعر وتنسب للشاعر المعين وهناك اكثر من ر اوٍ واكثر من رواية لقصيدة واحدة لشاعر معين ، فكيف بديوا نه ثم بدواوين الشعراء جميعاً، فضلا عن اختلاط الروايات في كتب النّ ساخ ومخطوط اتهم واختيار النص المحدد من بين النصوص الكثيرة فخلطوا بين ما يحفظونه وبين ما هو موجود أمامهم من شعر.

وأمر أخير يشير إليه "نولدكه" أمر تعليق القصائد أو خرافة المعلقات السبع المعلقة على جدار الكعبة، وهو امر بعيد كل البعد عن الحدوث أو العقلانية اذا كانت هناك قصائد قد علقت فعلاً وانها اختيرت من بين قصائد كثيرة قالها الشعراء

---

[١] ينظر شرح المعلقات السبع للزوزني: ٣٧ (في الهامش).

في سوق عكاظ ايام الجاهلية، وجرى التحكيم عليها لتكون هي الافضل ما قالته العرب.

موقف المستشرق "الفرت"*

يقدم في كتابه "ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة"(١) وفي الفصل الأول منه آراءه بهذا ا لشأن وتكاد تكون مطابقة لآراء "نولدكه" فيما يراه في نسبة الشعر وتنازع النص بين أكثر من شاعر واحد ، وأن الشعر لم يرد مكتوباً لعدم المعرفة بالكتابة، فجاء الشعر أو حفظت نصوصه عن طريق الرواية الشفوية وأن البعد الزماني بين شعراء العصر الجاهلي والزمن الذي جمعت فيه أشعارهم يستحيل معه أن ترد النصوص كاملة أو من دون أن يحدث فيها أ ي حذف أو إضافة أو تبديل في الألفاظ والعبارات وأية تزييفات يحدثها الرواة بصورة مقصودة أو غير مقصودة، حتى ان من ذلك الشعر – أي القديم – ما نسب في العصر العباسي إلى أبي نؤاس، فضلاً عن تخلخل ترتيب القصائد سواء في مطالعها أو في الأبيات وأشطارها وأعجازها.

ان عملية جمع الشعر بدأت مع تفسير القرآن الكريم والحاجة إلى فهم ما جاء فيه من عبارات وألفاظ ومعان نحوية أو لغوية – لاسيما توحُّد لغة العرب بلغة قريش وان القرآن قد نزل بلغة قريش – مع وجود مدرستين لرواية الشعر "الكوفية والبصرية"، وسرعان ما ازدهرت هاتان المدرستان وظلتا لوقت طويل ميدانين متنافسين في علوم اللغة وكانتا على اتصال بالعناصر الأجنبية وكان الشعر هو المادة الأساس لعلوم هاتين المدرستين، والذي يأخذونه من شفاه الرواة اذ لم يوجد أدب منثور، لذا فالوسيلة الوحيدة لديهم في الاستشهاد والتدليل عن طريق الرواة فقط . ولكن لا يمكن القول

* ينظر : دراسات المستشرقين في صحة الشعر الجاهلي :٤١-٨٦.

(1) H. Ahlward, Bemerkungen über der Aechtheit der alten arabischen Gedichte, 1872 Neudruck, Biblio verlag. Osnabrück, 1972, pp. 1-34.

بصحة سلامة الثروة اللغوية وأنها قد حفظت من اي تأثير أجنبي ، إذ وردت في الشعر الكثير من الألفاظ الأجنبية التي اتخذت شكلاً عربياً، وما كان للغة العربية ان تبقى بمنأى عن التأثيرات الأجنبية، وكان يقيم بين العرب عدد غير قليل من الأجانب، بل أنهم سيطروا زماناً طويلاً على بلاد العرب.

ويؤكد "الفرت"على الرواية المأخوذة من شفاه الرواة وطريقة تعاملهم مع الاشعار، ويطيل الحديث عن عمل هؤلاء الرواة ، وتنازع رواياتهم بين الحقيقة والكذب، وبين الصحيح والزائف بسبب عدم حرص هؤلاء الرواة في دقة ما يروونه، فكيف إذا كان الانتقال من جيل إلى جيل وعلى تلك الطريقة في انتقال الروايات وانتقال الشعر . وأنّ ما انتقل من الشعر بالرواية الشفوية هو الاشعار القصيرة المتعلقة بالوقائع التاريخية ومعظمها أشعار مرتجلة، ومع الزمن تعرضت للتزييف والخلط في الترتيب. ومع ذلك فظلّ هؤلاء الرّواة هم الينبوع الرئيس الذي استقى منه جمّاعو الشعر ومنهم حمّاد الراوية وخلف الأحمر، مادتهم الشعرية والتي يستمدون منها معاني اللغة والنحو سواء في تفسير القرآن وبيان معانيه أم في فهم اللغة العربية ونحوها ووضع قواعدها. لكنّ الأمر لا يعني بعدم وجود الفوارق في الروايات، إلا أن اللغويين النحويين كان لهم دور – أيضاً– في تعديل أشعار الشعراء غير القريشيين لان لغة العرب توحدت بلغة قريش وكانوا ينظرون إلى اختلاف الروايات أو اللهجات التي تروى بها الأشعار على حسب طريقة القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر المعين الذي تروى أشعاره سواء حقيقةً كان ذلك الشاعر ام كذباً ، وأن أمر الكتابة لم يتوثق لترد الأشعار صحيحة كما هي، لذا أخذوا الشعر من جميع البلاد وضمّوها بحزمة لغوية واحدة، وغدا أمر التعارض في المعاني من قبيلة إلى أخرى، وأصبح الأمر صعباً للوقوف على حقيقة المعاني ، وان لغة الكتابة كانت لها حدودها لا من حيث معاني الألفاظ بل من حيث اشكالها، لان اشكالها بقيت ثابتة، وأُخذت عن الظواهر

اللغوية في لهجة قريش، واما ما يتجاوزها فيعد تعبيراً عامياً لا ينبغي استعماله في الكتابة. وبهذا الصدد يذكر "الفرت" ما منقول عن حمّاد الراوية من احتكام الشعراء في قصائدهم إلى القرشيين، فأما ان تُقبل أو ترد، ويرى أن ذلك مردود اذ لم يكن في قريش شاعر مشهور له مكانته الأدبية والفنية ليكون لقريش مثل هكذا زعامة أدبية، ولكن المقصود من الخبر أن لهجة قريش هي المعيار للجميع من حيث اللغة.

لقد كانت هناك حاجة لغوية دعت إلى استخدام أشعار الشعراء القدماء والأمثال شواهد نحوية أو لغوية، ولكن أنّى لهؤلاء العلماء واللغويين الحصول على ذلك كله وهم يقيمون خارج الجزيرة وبعيدون عنها كل البعد، وكان عليهم ان يكتسبوا بالتعلم اللغة العربية الفصيحة اما بإقامة العرب الخلص لمدة تطول أو تقصر بين هؤلاء اللغويين، أو عليهم الذهاب إلى مناطق الاستعمال الصحيح للغة كما يتحقق ذلك عند القبائل العربية الصريحة النسب.

وفي ضوء الحاجة اللغوية إلى الشواهد الشعرية كانت النزعة إلى حفظ تلك الشواهد ابتغاء إلقاء الضوء الساطع على المعنى، مما هيأ إلى نشأة مجاميع الأشعار المفردة والخاصة من مثل كتاب المعاني أو كتاب النوادر . ولم يكن الدافع في ذلك حب الشعر أو الاهتمام بالجمال، بل كانت قيمة الشاعر واختيار العبارات من شعره وأفكاره، والشعر بهذا اللون كان يكفي لوصف صاحبه بأنه أكبر الشعراء وما إلى ذلك. أما الحكم على القصيدة بوصفها كلاً فلم يكن له شيء من الصحة أو الوجود، وانى للروح العربية ان تفعل ذلك- في بداية تكوين الآداب- وهي المشغولة في كلّ الميادين بالجزئيات والتفاصيل. وأنه لم يكن بذي أهمية معرفة قائل الشعر أو ظروف نظمه، وإنما هذه المسألة أثيرت في نهاية القرن الأول الهجري- على الوجه الصحيح- بعد عمليات جمع الشعر من البادية من قبيلة إلى أخرى. عند ذلك كانت الحاجة إلى معرفة تاريخ الأدب، لاسيما بعد انقضاء أربعة أجيال إلى ستة منذ ان

سكت لسان شعراء الجاهلية بعد مجيء الإسلام، ومن ثم ظلت الأشعار تنتقل عبر أفواه الرواة مع بعد الزمن. بمعنى أن التحريف والتزييف كان أمراً محتماً أنْ يصيب الشعر، فضلاً عن تغيير ترتيب الأبيات وحذف ما يمكن حذفه بقصد أو بغيره، أو نسيان اسم الشاعر أو اختلاطه باسم آخر لاسيما ما يحدث في قصائد الهجاء القصيرة التي كانت تطير بلا أجنحة والحادي يحدو بها ابلة لتسرع في سيرها، وتدعو جماعة الفرسان لتستمتع في منازل الراحة من عناء الشعر.

إنّ رواية الشعر وحفظه تتطلب ذاكرة واعية وغير عادية لحفظه والإحساس بأسلوب الشعر، لذا كان الرواة من الشعراء المبدعين وكان لكلّ شاعر راوٍ يحلّ معه حيثما يحل وليس بمقدور الإنسان العادي أنْ يحفظ الشعر يرويه ما لم يكن قادراً على ذلك ومستعداً للقيام به، وان عدد هؤلاء ليس بالقليل وما حفظوه من الشعر ليس بالقليل أيضاً، ولولا روايتهم الشفوية لضاع ذلك الشعر اذ لم تكن قد عُرفت الكتابة بعد. ولكنّ هؤلاء الرواة قد تعرضوا إلى نقص أعدادهم بسبب العصر الإسلامي الجديد والاشتراك في الحروب والجهاد، أو لانشغالهم بشؤون الحياة اليومية الجديدة وضاع من الذاكرة ما حفظ من الشعر الكثير حتى إذا ما جاء منتصف القرن الثاني للهجرة أصبح الشعر اقل القليل وضاعت القصائد بضياع الرواة، ولكن نشط علماء اللغة والأدب بشكل حماسي لإنقاذ البقايا الثمينة من العصر الجاهلي وجمعها وتقييدها وكتابتها في الكتب كالذي فعله الأصمعي أو المفضل الضبّي وأصحاب الحماسات والمجاميع الشعرية.

ومن أشهر الرواة الوضّاعين حمّاد الراوية، وكان معاصراً لعمرو بن العلاء الذي استفاضت شهرته بعلم اللغة ومعرفة الشعراء، لكن حماداً لم يقلّ عنه شأواً، ويعترف بعدم علمه بالجزئيات اللغوية، فقد تفوق على معاصريه بحفظ الأشعار وذاع

صيته بين الناس وينسب إليه انه هو الذي جمع القصائد السبع الطوال، وبالجملة إنّه هو الذي جمع القصائد القديمة وما يتعلق بها من أخبار [١].

فضلاً عما ذُكر أنه يمزج شعره بشعر آخرين وينسبه إليهم على أنه من عملهم [٢]. ولكن لا يُصدق انه قد حفظ ثلاثة آلاف قصيدة من الشعر الجاهلي، وانه كا ن يستطيع ان ينشد سبعمائة قصيدة تبدأ بـ (بانت سعاد)، ولأنه غير موثوق برواياته كان لا يرد الجواب عن أي سؤال يوجه إليه بشأن أي قصيدة، أو أي شاعر– على حد رأي علماء اللغة البصريين –، فضلا عما ذكره الأصفهاني [٣] عنه يمزج شعره بقصائد الشعراء وينسبها على انه من عملهم.

ويذكر "الفرت" بصدد قِدم الشعر وأصالته: "وأنا واثق تماما أنّه كلمّا كان الشعر أقدم وأكثر أصالة، كان أوجز و أقصر . وأعتقد تماماً في صحة الرواية التي تقول إن القصائد القديمة كانت منحصرة في ٧– ١٠ أبيات، اما القصائد الطويلة التي تنسب إلى العصر الذي فيه قال ام رؤ القيس والنابغة شعرهما، فلا يمكن ان تكون في ذلك الزمان المبكر جداً من نتاج اللحظة، كذلك لا يمكن ان نرى فيها نتاجاً للصنعة [٤] و"عليه فهو يرى ان القصائد الطويلة المرتجلة كانت في عصر متأخر جداً، وعلى سبيل الاستثناء النادر جداً وقد تكون اعدت من قبل، وكان ذلك في عصر تحددت اللغة في استخدامها الشعري و ترسخت فيه صناعة الشعر، "اما في الزمان القديم فان استخدام الوزن حتى لو كان سهلا بالنسبة إلى الاذن المدربة، فانه فرض على القول نوعاً من القسر، وكذلك فعلت القافية، وهي يجب ان تظل واحدة لا تتغير بل ان شعراء عباقرة ينسبو ن إلى عصر متأخر وكان لديهم نماذج عديدة

---

[١] ينظر: المزهر السيوطي: ٨٧/١.

[٢] ينظر: الأغاني: ٣٢٨/١.

[٣] ينظر: الأغاني: ٣٢٨/١.

[٤] دراسات المستشرقين...: ٦٤.

للشعر، وشُهر عنهم انهم يمتلكون ناصية اللغة، كان عليهم مع ذلك في أحيان غير نادرة ان يقضوا الأيام والليالي – بل الشهور – بحثاً عن قافية لبيت واحد في قصيدة"[١]، وذلك ما عرف عن زهير في إنشاء قصائده "الحوليات" والتي تعني انه ا ليست مرتجلة وانه كان ينظمها ببطء ، والأمر نفسه مع آوس بن حجر والطفيل الغنوي اللذين كان زهير راوياً لهما ، لذا فان الأفكار التي يراد التعبير عنها في مناسبة معينة لم تكن تتدفق على الشاعر الجاهلي على نحو وآخر يسمح له ان يرسل مقداراً من الشعر في خلق متواصل يتم في اللحظة المعينة.

وأمّا ترابط اجزاء القصيدة الواحدة وانتقال الشاعر من مقطع إلى مقطع آخر بصورة متصلة توحي بوجود العلاقة ومراعاة الشاعر حسن الانتقال بين موضوعاته، فهذا الأمر لم يتحقق الا في العصر المتأخر عند الشعراء المجيدين على نحو كاف دائماً لكنه لم يتم في العصر المتقدم إطلاقاً، فالشاعر الجاهلي وان كان خطا الخطوة الأولى في الصنعة الشعرية فانه لم يكن بارعاً بدرجة كافية للقيام بهذا الانتقال المتقن على نحو سليم، لذا فالقصيدة إذا لم يكن فيها ارتباط باطن يربط الأجزاء بعضها ببعض، فانها تتفكك إلى أجزاء مختلفة، وهو نقص قد تلافته الص نعة الشعرية المتطورة[٢] في الزمن بعد ذلك "وهنا يكمن الخطر في توهم أن القصيدة كل كبير متماسك"[٣].

وهذا الأمر كثيراً ما يحدث عند تداخل الوزن والقافية بين قصائد الشعراء، ومن ثم يصبح الفرز عند ضم تلك القصائد أمراً صعباً وهو ما يقوم به الروا ة في احداثاتهم تلك التداخلات بين قصيدة وأخرى. وإلاّ كيف ترد أسماء لنساء كثيرات في قصيدة واحدة أو في مقطع واحد كما في النس يب في معلقة امرئ القيس . أو ذكر

---

[١] دراسات المستشرقين...: ٦٥.

[٢] ينظر: دراسات المستشرقين...: ٦٦.

[٣] دراسات المستشرقين....: ٦٦.

عدة أماكن قد يكون احدها بعيداً عن الآخر ، فكيف تهيّأ للشاعر ان يجمع تلك الأماكن في مقطع واحد الأمر الذي يحتاج إلى معرفة تامة بجغرافية تلك الأماكن حقيقةً على الأرض.

والشعر القديم ليس من النوع الغنائي- كما يدعي "الفرت"- بل هو وصفي، وإلا كيف تتسلسل الأوصاف بالطريقة التي يوردها الشاعر أو يتبعها في قصيدته من دون ان تتناقض فيما بينها. ولكن الشاعر يقوم بوثبات في قصيدته التي ينظمها في ٦٠- ١٠٠ بيت فهو يتتبع ما كان فاته من وصف ليعيد ذكره بعد مضي عدد من الأبيات، ولا يعدّ ذلك خطأ منه . وذلك يتطلب الاطلاع الواسع والحس المرهف والاستعمال الدقيق لممارسات هكذا حالات شعرية من اجل الوصول إلى تحديد دقيق.

لكن ذلك لن يحقق إلاّ نتيجة سلبية. فهل تحقق علماء اللغة في القرن الثاني الهجري من صحة ما ورد إليهم من ذلك الشعر وهل كانوا على علم دقيق بذلك الشعر وأسلوبه وترتيب مقاطع القصائد، أم أنّ الأمر كان منصباً على الوزن والقافية التي تنظم القصيدة بهما.

ففي قصائد النسيب يتبادل الشاعر موضوعاً يعبّر عن أمور ذاتية أو عن علاقة مع محبوبة ما، وهذا العرف صار صفة شعرية وإنْ تغيّرت بعض الشيء مع مرور الزمن . وطيف الخيال- أي زيارة المحبوبة لشاعر- صار في وقت متأخر مألوفاً ومؤثراً، أمّا لدى الشعراء الجاهليين فكان ذلك نادراً جداً سواء كان للشاعر حبيبة أم لم تكن، فالأمر سواء، إذ يجب ان تكون لديه حبيبة يشكو ألم فراقها أو عدم أمانتها وإخلاصها، أو يبكي شبابه الضائع. ولم يشذ عن هذا المبدأ أو العرف إلا في أحوال نادرة ما يقرأ في لامية الشنفرى وهي قصيدة طويلة لا يليق بها أن تبدأ بشكوى الغرام.

ويعرض "الفرت" لتسمية "القصيدة" وعدد الأبيات التي يجب أنْ تكوّنها لتُسمى قصيدة أو أنّها تحمل موضوعاً أو لأنّها تقصد أمراً أراده الشاعر وقصد إليه. فيعرض لتسمية القصائد "المعلقات" وينفي خبر تعليقها في بيت الكعبة وعدم اتفاق هـ في المفهوم الذي قدمه "فون كريمر". في مقدمة كتابه في القصائد العربية القديمة، وأنّ معنى التعليق لم يرد في المفهوم القديم إلاّ نادراً وبصعوبة. وإنما استعمل لفظ علق بمعنى النسخ والكتابة عن إملاء بلا انقطاع، ثم أنّ نسخ هذه القصائد أمر مشكوك فيه جداً، وقد أجمعت المصادر القديمة على ان حماد الراوية أول من جمعها وأذاعها وبيّن معانيها: "المذهّبات" أو "المسمّطات"، أو "الطول"، أو "السموط". وأنّ "المعلقة" من الصعوبة ان تدل على شيء آخر غير "المذهبة" وهي بمعنى المزودة بحلية ثمينة من الذهب وفي كلتا الحالتين فإنها قصيدة متفوقة ذات مزايا خاصة . فكيف تأتّى لهذه القصائد أن تُختار في سوق عكاظ على سواها من الشعر وهل كانت هناك لجنة تحكمية ، أو جوائز تمنح لشعرائها الذين مُيزوا من غيرهم من الشعراء، ولكن يمكن ان يكون هؤلاء الشعراء قد التقوا أو تبارزوا بينهم لإظهار براعتهم الفنية في الشعر وتبادل الأحكام فيما بينهم بعضهم على البعض الآخر.

ويعترف "الفرت" بقصور الوسائل والإمكانات التي تعينهم على الفصل في أحكامهم وآرائهم بشأن الاستعمال اللغوي للمفردات والفروقات بين اللهجات العربية . ويذكر انه "من المؤكد أنّ علماء اللغة الأقدمين يتفوقون علينا في المعرفة التي من هذا النوع، لكنهم مع ذلك لم يولوا هذا الموضوع إلا قليلاً جداً من اهتمامهم. وفضلا عن ذلك فقد كانت غالبيتهم من الأعاجم، وبهذا الوصف كان يعوزهم الإحساس اللغوي الدقيق، ويبدو لي من المشكوك فيه انهم أدركوا الفروق الدقيقة بين لغة العصر الجاهلي ولغة العصر الإسلامي... وهذا الإحساس اللغوي يعوزنا حقاً، ولا اعتقد اننا نستطيع مثلاً ان نميز بين لغة جرير ولغة الفرزدق، كذلك يعوزنا الكثير

من المعارف الخاصة التي كانت ميسورة لهم بسهولة، فهل وصفُ ناقة قد قام به أعرابي بدوي أن يكشف الوصف عن رجل حضري غير خبير، هذا الأمر لا نستطيع ان نقرره مباشرةً وهل المواضيع حشد بعضها داخل بعض دون ارتباط، أو هل تتوافق فيما بينها... هذا أمر من الصعب، وأحياناً من غير الممكن، الفصل فيه، هل كثير من التشبيهات حقيقة، أو تحمل آثار حضار ة لاحقة، هذا أمر من الصعب بيانه..."[١].

المستشرق "مرجليوث" ونظرية الشك في الشعر الجاهلي*

في مقالته "نشأة الشعر العربي"[٢] يتعرض لموقف القرآن من الشعر والشعراء ووصفهم بالغاوين ونفي الشعر عن لسان المصطفى محمد (ﷺ) ثم موقف أهل قريش من الدين الإسلامي وما جاء الرسول الكريم من سور القرآن المنزل وانكروا أن يكون وحياً بل وسموه بالشاعر والمجنون والكاهن.

فيعقب بالقول: "فان كان المقصود بالشعر نفي المعنى المفهوم منه في الأدب اللاحق على القرآن، فسنكون في مواجهة معضلة خفيفة : إن محمداً الذي لم يكن يعلم الشعر كان يدرك أن ما يوحى إليه لم يكن شعراً . بينما أهل مكة الذين يفترض أنهم كانوا يعرفون الشعر حين يسمعونه أو يرونه، ظنوا بأن هذ ا الوحي كان شعراً، وكان ينبغي أن يتوقع العكس . ولربما كان في وسعنا أن نستنتج أن الشاعر كان يُعرف عامةً بمادة أقواله أولى من أن يُعرف بشكلها . ومن هنا فان الإنكار لا يشير إلى الخلو من الانتظام في شكل الأقوال، بل إلى طبيعة المادة المعبر عنها . لكن

---

[١] دراسات المستشرقين: ٧٤.

* ينظر: دراسات المستشرقين...: ٨٧-١٢٩.

[2] D.S. Margeluth.The Origin of Arabic poetry. In Journal of The Royal Asiatic Society, Landon, Julay, 1925 p. 417- 449.

العبارة : "وما علمناه الشعر " تستلزم بالضرورة وجود نوع من الصنعة التي تميز الأسلوب الشعري، وينبغي تعلمها[١].

ثم يردف قوله : "ومع ذلك، فأن لهجة هذه العبارة الأخيرة تبدو يقيناً أنها تختلف عن لهجة سائر العبارات، ففي هذه استنكار لملكة الشعر : لقدُ ظن القرآن شعراً، وهذا الظن مرقوض، لكن- ها هنا- ربما يبدو بالأحرى أن الخلو من الصنعة الشعرية أمر ينفسح له وجه العذر، إنها لم تعد شيئاً يجده السامعون هناك حين لا ينبغي أن تكون هناك، بل شيء يتوقفون إليه، لكن غيابه أمر له ما يبرره".

ويرى "مرجيلوث" أنه ليس بالضرورة أن يفهم من الآية: ﴿ 🕮❐◉ᘓ⧫🏱⬄✍⧫❷⧫ ⧫♌❑←☺⓿⧄♑⧫③🖮⑩✄◆❑✌♏✎→🗎❼⧄✗⬀☠←♑❋☼❑🕮 ﴾[٢] انهم يقولون الشعر حقيقة بل يعملون خيالهم في كل شيء من دون تمييز، ويفهم منها أنهم يتغزلون في كل وادٍ، واتفاقاً مع ذلك فان معظم القصائد كانت تبدأ بالغزل.

وينفي القرآن أو يبين بصورة قاطعة جهل النبي محمّ د (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) بالشعر[٣]. وهناك حديث يؤكد أن الأولى بباطن الإنسان أنُ يملأ باي شيء ما عدا الشعر. ومع ذلك فهناك شعر نسب للنبي محمد (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم)، أو أن يكون ناقداً للشعر او راوياً له.

ويعرض القول عن اكتشاف تلك الكمية الهائلة من النقوش التي ترجع الى ما قبل الإسلام وقد كتبت بعدة لهجات، لكن ليس فيها شيء من الشعر وهذه خاصة ما تكون بالنقوش على المقابر. واستبعاد أن تكون للعرب أية فكرة عن النظم أو القافية، على الرغم من تقدم حضارتهم في بعض النواحي "فإن كان القرآن يتحدث عن الشعر

---

[١] دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ٨٧- ٨٩.

[٢] سورة الشعراء: الآية ٢٢٥.

[٣] الأغاني: ١٣-٦٤.

على أنه يحتاج إلى تعلم، فمن المعقول أن نفترض أنه يشير إلى تلك الصنعة التي تستلزم العلم بالأبجدية لأن القافية العربية تقوم في تكرار نفس المجموعة من الحروف الساكنة، والعلم بنظام نحوي ، لأن النظم يتوقف على الفارق بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وارتباط بعض النهايات ببعض المعاني فيمكن اذن أن يكون ما يشهد عليه القرآن هو أنه قبل ظهوره كان بين العرب بعض الكهان المعروفين بأنهم شعراء، ومن المحتمل أن لغتهم كانت غامضة كما هي الحال في ألوان الوحي"[١].

ويطرح نظرة ابي تمام إلى الشعر على أنه يمثل أ مج اد العرب الاوائل ولمُ يحفظ منها إلا ما سُجل في القصائد، وأن القبيلة التي يظهر فيها ابرع الشعراء تسيطر على القبائل الأُ خَر إلى حدٍ ما . وتبعاً لذلك فان الشعراء ليسوا ك هاناً، بل يسجلون أحداثاً بما تملكفهم قرائحهم.

وهذه النظرة يجدها "مرجليوث" انها من اليسير أن تتوافق مع القرآن وموقفه العام من الشعر والشعراء، بل تنطبق على ديوان ابي تمام نفسه الذي جاء فيه تخليد لكثير من الاحداث زمن المعتصم وفتح عمورية، وكذلك ما جمعه من شذرات الشعر العربي في كتابه الحماسة اكثرها تشير إلى أحداث التأريخ . وعليه "لا نرى أن الشعراء يقولون ما لا يفعلون" بل على العكس يفترض أنهم يسجلون ما فعلوه في الواقع أو ما شاهدوه يُفعل، ويبدو أن أي عربي من عهد إسماعيل فصاعداً يفعل شيئاً فانه يخلد ذكراه في قصيدة. لكن مجموعاً من القصائد يُخلد فيها التاريخ، إنما يؤلف أدباً لا يستحق أبداً أن يُوصَم بلغة الازدراء التي استخدمها القرآن، ووجود هذا الأدب تستبعده مواضع اخرى في القرآن استبعاداً تاماً"[٢].

---

[١] دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ٩١.

[٢] دراسات المستشرقين.. ٩٢.

ويذكر أن الأثريين المسلمين الذين بدأوا عملهم حوالي نهاية العصر الأموي، أقرّوا بوجود قسم كبير من الأدب القديم في بلاد العرب قبل الاسلام، ويرى أنهم يدّعون تقديم قطع كبيرة منه الى الناس لكنهم صادفوا شكاً من بعض الناس، على حد ما رأى ما قام به الخليل الفراهيدي من وضع نظام العروض الذي قوبل بعدم التصديق من احد معاصريه وأن عمله من الوهم[١].

أمّا متى بدأ العرب نظم الشعر، فالبعض يرجعه إلى آدم وبعض آخر يدعي تقديم قصائد من عهد إسماعيل[٢]. اما عرب الجنوب فقد كتبوا نقوشهم بلغاتهم ولهجاتهم وأنهم كتبوا أشعارهم باللغة العربية التي كتب بها القرآن[٣].

ويرى "مرجليوث "[٤] في أمر تنازع الآراء بشأن المهلهل على أنه أول من قصّد القصائد الطوال وادخل فيها الغزل، انه لا صحة فيه إذ كان أ ول من انحرف عن جادة الصدق، فهناك روايا ت تذكر بأن امر أ القيس هو أول الشعراء ، وزمانه متأخر عن المهلهل قليلاً، فضلاً عن وجود روايات تبتدئ بالنسيب وهي أقدم من زمن المهلهل . وإلاّ فان كان المهلهل أول المقصدين للشعر فينبغي أن يكون هناك العديد من المقلّدين، لاسيما وجود كم هائل من الأعمال الشعرية لشعراء ينتسبون إلى ذات وقت المهلهل في تقصيده القصائد الذي يفصل بين زمانه وبين زمان الهجرة.

ويرى "مرجليوث"[٥] في أمر حفظ ذلك الشعر وبقائه طيلة تلك المدة الطويلة ثم مجيء الإسلام ، فكيف يكون ذلك وقد ضاع معظم الشعر بعد اعتناق هؤلاء الإسلام وان منهم من قتل أو مات ولم يبق من الشعر إلا القليل على لسان الرواة إن

---

(١) ينظر: دراسات المستشرقين .../ ٩٣

(٢) ينظر: الأغاني: ١٣: ١٠٤.

(٣) ينظر: تاريخ الطبري: ١: ٩٠٦ .

(٤) دراسات المستشرقين...: ٩٣-٩٥.

(٥) درات المستشرقين .../ ٩٣- ٩٥.

كانت الرواية هي السبب في حفظ ذلك الشعر، ورد بقاء الشعر مروياً لاسيما بعد نزول القرآن الذي ازدرى من الشعراء ومن يتبعهم، فهذا يوضح الشيء الأكيد من أن الشعر الجاهلي قد نسي.

اما اذا كانت القصائد قد حفظت كتابة باللغة الحميرية فان الأمر لا يقترب من الصحة إقامة على ما جاء في القرآن الذي يشير إلى عدم معرفة العرب بالكتابة، او عندهم كتاب فيه يدرسون وقد عرض للآيات التي تشير إلى ذلك : " أم لكم كتاب فيه تدرسون [١]" او قوله: " أم عندهم الغيب فهم يكتبون [٢] ". فالوثنيون لم يؤتوا أي كتاب، وان الذين اوتوا الكتب هم اليهود والنصارى . والعرب لم يصدقوا في القرآن وشكك فيه قسم منهم، فكيف والحال مع الشعر في أن يكون موجوداً حقيقة ، وهل كتب فعلا، وكيف تم كتابة المعلقات وما شكل الكتابة لتلك الأبيات في معلقة حلزة والاشطر التي وردت فيها موزعة بين الصدر والعجز.

ويطرح مشكلة نحل الرواة وعدم مصداقيتهم كالذي عرف عن حماد الر اوية الذي عرف بنحل الشعر وأنه أفسد الشعر إفساداً لا إصلاح معه [٣]. وكيف يؤخذ الشعر من هكذا را وية لاسيما روايته للمعلقات، ولو كان شخصاً غيره كان أدعى للتصديق . وكذلك الشأن بالنسبة للرواة الآخرين أمثال خلف الأحمر وكان سيء السمعة أيضاً، أو أبو عمرو بن العلاء فقد عرف بالنحل أيضاً . أمّا ما قيل عن شعراء هذيل ومعرفتهم بالشعر فلأمر غير أكيد، أنهم لم يعرفوا اسم شاعر واحد من هؤلاء الشعراء الذين جمع شعرهم السّكوي[٤].

---

(١) القلم: ٣٧.

(٢) القلم: ٤٧.

(٣) ينظر: الأغاني: ١٩/٢٠.

(٤) ينظر: الأغاني: ١٩/٢٠.

ويستطرد "مرجليوث" في ذكر كل ما ي كون أدعى للشكّ في وجود شعر جاهلي أو شعر مكتوبُ نقل عن طريق الكتابة الحميرية، وهذه اللغة ليس ت بلغة القرآن، فذلك يتعارض كلّ التعارض مع ما جاء بـه القرآن ونفي معرفة العرب بأمور الكتابة. ويشير إلى أمر الكتب التي كانت بحوزة الجمّاع الكبير أبي عمرو الشيباني أنها كانت ضئيلة جداً من حيث الكمّ ، ولكنه كان يدّ عى أنها كلها صحيحة غير مُنتحلة، على الرغم من أن صاحب الاغاني ينقل عن أحد كتبه قصيدة طويلة يبدو أنها لشاعر جاهلي ويصرح بأنها كانت منتحلة في العصر الاسلامي[١].

وعلى ما يبدو– في نظر "مرجليوث" أن القرن الثالث الهجري لم يكن بأفضل مستوى من القرن الثاني الهجري إذ تظهر الإشارات الى انتحال علماء اللغة للشعر أيضاً ومنهم المبرد الذي وردت عنه كثير من الشواهد الشعرية التي نحلها في مواضع معينة لمعاني اللغة او النحو على الرغم من أنه كان يتمتع بسمعة علمية بين معاصريه[٢]. ويشير الى ما ورد في الخبر عن مجنون بني عامر وسؤال الرواة قبيلته عن اسم هذا الشاعر فلم يكن هناك من يعرفه [٣]. بل هناك حكايات ترد أو وضعها المخترعون والمؤلفون لتلك الحكايات، من ذلك ما يُروى عن يزيد بن المفرغ الذي اخترع حكاية الملك الحميري تبع وما نسب إليه من قصائد [٤]. وكذلك ما جاء في سيرة ابن اسحق بهذا الصدد ايضا، أو ما عرف عن الشاعر نُصيب الذي بدأ الشعر بنظمه ونسبته الى أفراد من قبائل ضمرة بن بكر بن عبد مناة وخزاعة، فلما نالت الاعجاب استشعر نصيب بموهبته الشعرية[٥].

---

(١) ينظر: الأغاني: ٤/١٣.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين.../ (في الهامش)

(٣) ينظر: الأغاني : ١/١٧٠.

(٤) ينظر: الأغاني : ١١٢/١٧ .

(٥) ينظر: الأغاني : ١/ ١٢٦. ينظر: ١٠٢/١٣.

ويجد "مرجليوث" ليس ذلك فحسب من لدن الرواة او الشعراء او علماء اللغة، بل ان الخلفاء كان لهم دورهم في تشجيع الشعر المنحول وجزل العطاء لمن يستحسنون شعره أو صنيعه ذلك[١].

اما عن وجود رواة ثقاة في تابع "مرجليوث" القول إنّه على الرغم من وجود الاغراءات فكانوا ذوي نزعة نقدية ولم يصنعوا شعراً منتحلا . ولكن من أين تكو ن مصادرهم في ما عندهم من شعر صحيح حقاً إذ لابد من وجود نظائر لذلك الشعر القديم، والإسلام عندما ظهر قطع ما قبله وان الشعراء كانوا وثنيين، فكيف يُستشهد بشعر وثني بعيد عن روح الإسلام وما دعا إليه، لاسيما الإسلام قد حارب الوثنيين ولم يكن متسامحاً معهم، بل كان الموقف موقف العداوة البالغة الشدة، فيقول مرجليوث: "ونستطيع أن نتلمس الشعور بهذه الصعوبة في الحل الذي قيل أن حمّ اد الراوية قدّمه، وهو أن القصائد بقيت مدفونة طوال السنوات التي كانت فيها الحماسة للإسلام في أوجها، ثم استخرجت من دفائنها لما أن فتر ت هذه الحماسة بعض الفتور . والتفسير الآخر هو أن الشعراء لم يكونوا ألسنة أحوال الوثنية، لقد كانوا مسلمين في كل شيء إلا في كونهم لم يُسموا مسلمين "[٢] ثم يقول : " لو وجهنا انتباهنا إلى البينة الباطنة وجدنا في هذه القصائد ملامح تثير الدهشة على الأقل. إن شعراء غالبية الأمم لا يشكون أبداً في دياناتهم، والعرب المسجلون على النقوش كلّهم صُرحاء في هذا الموضوع، فمعظم النقوش تذكر واحداً أو أكثر من الآلهة ومن الأمور المتعلقة بعبادتهم "[٣] ويرى "مرجليوث" رأيه في دحض أن يكون العرب قبل الإسلام من النصارى وما كرّ سه المرزباني عن الشعراء الجا هليين ودياناتهم أن اهتمامه بهذا الشأن كان ضئيلاً، وإذا ما ذكر شيئاً عنهم فلا يذكر على أية ديانة

---

[١] ينظر: الأغاني: ١٢٩/١١، ٢/٣، ٤، ١٠.

[٢] دراسات المستشرقين ...: ١٠٩.

[٣] دراسات المستشرقين ...: ١١٠.

كان، على حين أن "النصارى اينما كانوا فمعهم كتبهم المقدسة، ولغتهم وفكرهم متأثران كثيراً بعبارات الاناجيل ورسائل الرسل "الحواريين" والمزامير، وشعرهم يتخذ- في الغالب- شكل الأناشيد، لكن في الشعر الجاهلي المزعوم هناك فقر شديد في الإشارات إلى كتب النصارى المقدسة والنظم المسيحية، حتى عند أولئك الشعراء الذين يفترض أنهم ازدهروا في بلاطات الأمراء والملوك النصارى . وصاحب الأغاني- وهو رجل خبير- يستنتج أن شاعراً معيناً ازدهر حوالي نهاية القرن الأول الهجري لابد أنه كان نصرانياً لأنه يقسم بالإنجيل والرهبان والايمان، ويقول- بحق- إن هذه أقسام نصرانية"[١].

ويجد "مرجليوث" أنّ القَسَمَ كان شائعاً في دواوين الشعراء وذكر الأمانة وذكر الإشارات عن الأنبياء وعن أخلاقهم . بل يرد في دواوين الشعراء الكثير من تعاليم الإسلام وما جاء في القرآن وكأنهم مسلمون حقاً ، أو أنهم عرفوا بالقرآن قبل نزوله وقبل ظهور الدين الإسلامي. ويستطرد بذكر أشعارٍ من هذا القبيل، ويرى برأي النقاد المسلمين في أن الاستعمال البين للقرآن في ما ذكره الشعراء مبالغ فيه كثيراً[٢].

ويبين أنّ ثمّة خطّا ثانياً للبينة الباطنة وهو اللّغة "فكلّ هذه القصائد نظمت بلغة القرآن... فإن افترضنا أن فرض الإسلام على قبائل شبه الجزيرة العربية قد وحّد لغتهم لأنه زوّدهم بنموذج لسلامة اللغة لانزاع فيه وهو القرآن ... لكن من الصعب أن نتصور وجود لغة مشتوكة قبل مجيء الاسلام بهذا العامل الموحد، لغة تختلف عن لغات النقوش وانتشرت في كلّ أرجاء شبه الجزيرة العربية، فلا بد أنه كانت بين القبائل المختلفة أو على الأقل مجموعات القبائل- اختلافات واضحة في النحو والألفاظ، والمجموعة التي جمعها الأب شيخو تبدأ بشعراء جنوبي الجزيرة العربية،

---

[١] دراسات المستشرقين ...: ١١٠-١١١.

[٢] ينظر: دراسات المستشرقين...: ١١١-١١٨.

ولغتها هي لغة القرآن، وفي داخل جنوبي الجزيرة العربية نفسها جاءت النقوش بلهجات عديدة، وبعضها قريب العهد بزمان النبي، وهي لا تفهم إلا بصعوبة، لأن العون الذي تقدمه العربية الكلاسيكية ضئيل بالنسبة إليها"[١].

اما ما رواه الرواة المسلمون من أشعار لأحد ملوك حمير وباللغة الحميرية أو بحروفها، فهم يقولون أنها- مع ذلك- بلغة القرآن[٢] فان كان هذا مع عرب الجنوب فكيف بعرب الشمال أو العرب في أرجاء الجزيرة العربية الأخرى وأماكنها المتباعدة، وقد يستقيم الأمر مع ما وجد من الوثائق النثرية فيمكن القول "إنها تُرجمت أو حُولت تدريجياً من مرحلة للغة إلى مرحلة أُخرى على نحو ما يحدث من تغييرات في قواعد الاملاء في الكتب المطبوعة تدريجياً، أما في الشعر العربي حيث الصناعة أشد تعقيداً مما هي ستكون مستحيلة"[٣].

ثم يتابع القول فيرى أنه "ليس من المستحيل أن تكون لغة الحج از هي لغة البلاط في الحيرة، لكن يعوزنا الدليل على هذا خارج نطاق "القصائد القديمة ". إن فلوات شاسعة تفصل بين الاقليميين- الحجاز والحيرة- والمسلمون الذين يروون قصائد من كل أجزاء شبه الجزيرة العربية، منظومة بنفس اللهجة، يبدو أنهم يفعلون ذلك على غرار دأبهم على أن يجعلوا الكثيرين أو معظم هؤلاء الشعراء من المؤمنين بعبادة الله وحده لا شريك له"[٤].

ويدحض "مرجليوث" برأيه أن لا يكون لذلك التباعد الجغرافي أثره في عدم توحّد الشعر أو الشعراء في لغتهم وفي نظمهم، ويرى "أنهم يُسقطون على الأزمات

---

(١) دراسات المستشرقين...: ١١٨-١١٩.
(٢) ينظر: الأغاني: ١١/١٢٥.
(٣) دراسات المستشرقين...: ١٢٠-١٢١.
(٤) دراسات المستشرقين...: ١٢١.

الماضية الظواهر التي يألفونها ويعرفونها"[١]. وذلك من قبيل ما رآه في صنيع عمرو بن كلثوم التغلبي في معلقته التي يذكر فيها أنه شرب الخمرة في بعلبك ودمشق وقاصرين، وأما الخمرة التي يتوق إليها فهي خمر الاندرين. ولكن على ما يبدو وما قيل أن موضعي الاندرين وقاصرين هما بجوار حلب، مما لاشك فيه أنه كانت لديه رحلة في تلك الأماكن ابان حياته التي امتدت إلى مائة وخمسين عاماً. ولكن المعرفة الأكيدة بهذه الأماكن أنها الأماكن التي امتدت بها الدولة الإسلامية، والأوْلى أن نذُكر في عصرها لا أن يرجع الشاعر بها العهد إلى ٥٠٠ ميلادية[٢].

أما البينة الثالثة التي يقدّمها "مرجليوث" فهي بشأن "محتوى" القصائد. اذ كانت عادة ما تبدأ بالغزل- بالنسيب- والقرآن ذم الشعراء وجعلهم ومن تبعهم غاوين وما يقولونه غير مأخوذ به لانهم "يقولون مالا يفعلون". وإن أُخذ برأي النقاد في أنه ما يهم من تلك القصائد هو اللغة لانها جميعاً تكرر المعاني نفسها. فإن كان هذا الشكل النمطي اسبق من القرآن، فلابد أن تكون هناك نماذج سابقة معترف بها، والبحث عنها أرجعها إلى عهد آدم. إن القصيدة الجاهلية لتبدي عن معرفة رائعة بتشريح الفرس أو الجمل او بذكر طبائع الحيوان، ومنها ما استهلها الشعراء بالاطلال والنسيب وذكر المحبوبة، والرحلة في الصحراء ووصف الناقة او الفرس، لكنّ أحداً من الشعراء، لم يكن انتاجه أساساً للتربية ومثالا يُحتذى على وفق ما جاء به القرآن والدعوة الى الإصلاح والأخلاق الفاضلة، فلم يكن أحد من هؤلاء يمثل القدوة الحسنة، فذمهم القرآن، مع إنكار أنهم لديهم كتب يدرسونها [٣]. أما القصائد المنسوبة إلى الشعراء الأوائل فهي في معظمها قصائد مناسبات خاصة بالشاعر ذاته، وهي تسجيل لتجارب لاتهم إلاّ أصحابها، أو بعض أهل قبائلهم.

---

(١) دراسات المستشرقين...: ١٢١.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٢١- ١٢٢.

(٣) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٢٢- ١٢٣.

ثم يضيف "مرجليوث" "وإذا كان ما يرويه الراوي شيئاً يتخذ شكل حوار ، أي سلسلة فيها يرد الشاعر على الشاعر، فان احتمال أن يكون الكلّ مخترعاً يصير احتمالاً قوياً جداً، لأننا لا نستطيع أن نعزو إلى الشعراء المتنافسين أنهم عملوا على المحافظة على أعمال بعضهم البعض، فيحتاج الأمر إلى تدخّل طرف ثالث، بينما إذا افترضنا أن الكلّ صدر عن عقلٍ واحد، فإنّ لدينا- على الأقل- شيئاً أمامنا بسيطاً وسهل المقارنة والتناظر"[١].

ويبطل "مرجليوث" تلك المنافسة أو المساجلة الشعرية بين النابغة الجعدي والعجاج والاخطل، ويرد من يقول إنّ النابغة هذا عمّر إلى الثمانين بعد المائة لأنها من الأخبار المخترعة عن هؤلاء الشعراء، فضلاً عما يورده صاحب الأغاني من الاخبار المماثلة عن شعراء عاشوا وعمّروا كثيراً[٢].

فان كان الشعر الجاهلي مشكوكا فيه لأسباب خارجية وباطنية على السواء، فهل كانت بداياته موغلة في القدم على الرغم من أن الآثار المأثورة عنه ترجع إلى زمان ما بعد ظهور الإسلام اي في العصر الاموي ولا يمكن زعزعة صحة تلك الاشعار التي يعود زمانها إلى العصر الاموي[٣].

أما فيما يخص الموسيقى والغناء فإن القرآن لم يُشر أدنى إشارة إلى اللفظتين، وانما وردت لفظة "ترتيل" و "رتل" قد يكون معناها "يغنى" لانها وصفت الموجود الالهي أي القرآن.

وفي الأغاني يذكر تواريخ إدخال الموسيقى إلى العصر الأموي[٤]. فان كانت الموسيقى دخلت الى الشعر في العصر الاموي، فهل يتصور أنّ الوزن الشعري كان

---

[١] دراسات المستشرقين ...: ١٢٣.

[٢] ينظر: الأغاني: ١٢٩/٤.

[٣] ينظر: دراسات المستشرقين ...: ١٢٥.

[٤] ينظر: الأغاني: ٨٤/٣، ١٣/١٦.

موجوداً عند العرب بالشكل المنتظم الذي ورد فيه عنهم، والترتيب الأكثر اعتياداً– كما يرى مرجليوث– للنشوء هو الرقص فالموسيقى فالشعر . وإنّ تحرُّر الشعر من الموسيقى هو عملية تطول كثيراً، و أنّ بعض الاوزان الشعرية العربية تُ وحي إمّ ا بالرقص أو بالموسيقى أو بكليهما"[١].

ثم يتبع القول إن وجود القرآن وهو يحتوي على مبادئ أولية للنثر المسجوع وللوزن، من شأنه أن يفسر نمو كلا الأمرين حينما أُدخلت نظرية ممارسة الموسيقى وإسقاط الفن على العصر الجاهلي، وذلك لن يكون أمراً غير مفهوم وقد أصبحت لغة القرآن لغة البلاط، وبقيام البلاط نشأت مهنة شاعر البلاط . وكانت هناك مدائح لرؤبة في الرجز ، والرجز وسط بين الشعر والنثر، والرواية تؤكد أن والد هذا الشاعر كان أول من نظم أكثر من بيتين في هذا الوزن، وهو أقل البحور فنية، فكيف تكون هناك قصائد طويلة قد نُظمت في الأوزان الأصعب وفي عصر أقدم[٢].

موقف المستشرق "برويئلش"*

يرى أنه ليس من الصعوبة بمكان أن تتعدد روايات البيت الشعري لما تتمتع به اللغة العربية من ثراء لغوي منقطع النظير بالمرادفات أو شبه المرادفات، على الرغم من البناء الوزني المترابط في تركيب الشعر العربي، مادامت الرواية الشفوية مستمرة وقائمة . ولكن مع التقييد الكتابي ازداد الامر سوءاً بسبب عيوب الخط العربي، وظهور صناعة الورق وكتابة المؤلفات، لذا ظلت الرواية الشفوية قائمة الى وقت طويل، وكانت تعدّ المثل الاعلى لتحصيل العلوم الإسلامية.

---

[١] ينظر: دراسات المستشرقين ...: ١٢٦–١٢٧.

[٢] ينظر: دراسات المستشرقين....: ١٢٧.

* A .BrourLish. Zur Frage der Echthit der altarabischen Poesie, in rientalistiche, Literatuzeitung, Nr.10, 1926 col 825- 833.

وازاء ما يريد "برويلش" معرفته عن الصحيح في رواية الشعر العربي الجاهلي ابتداءً من القرن الثالث الهجري كانت هناك المسألة عن الثقة في أقدم روايات القصائد ، ومنذ اللحظة التي تفوه بها الشاعر حتى الزمن الذي صارت فيه موضوعاً للمجاميع والمحاضرات التي وضعها كبار العلماء المسلمين . ويؤرّخ لزمن ذلك العصر بعقود قلائل سابقة لظهور الاسلام حوالي مائتي سنة تقريباً.

ويقدم "برويلش" لدراسة مرجليوث ذاتها- فيما نقدم - من هذا المبحث- ويناقش ما جاء فيها بحذافيره ا بشأن صحة الشعر العربي وتثبيت ما جاء فيها بالنقاط الآتية:

أ- العلاقة بين النقوش والاشعار.

ب- العلاقة بين القرآن وبين الاشعار.

ج- الثقة في الرواة.

د- مضمون الشعر الجاهلي.

ويذكر "برويلش" أنّه "على الرغم من الصعوبات في فهم النقوش العربية الجنوبية فمن الممكن- مع ذلك- أن نقرر بشيء من اليقين أنها لم تكن موزونة، على الأقل بحَسَب البحور المألوفة من الشعر العربي . ولما كانت الشعوب التي صدرت عنها هذه النقوش كانت- من دون- شك ذات حضارة أسمى من حضارة البدو الذين صدرت عنهم هذه الأشعار، فان "مرجليوث" قد رأى من غير المعقول أن يكون للبدو غير المتحضّرين ما لم يكن لأولئك المتحضرين. لكن وبغضّ النظر عن اختلاف الزمن فإنه ليس من المستبعد ازدهار ملكة فنية لدى أقوام ذوي حياة بدائية"[١].

---

(١) دراسات المستشرقين...: ١٣٢.

ثم يقول : "وإذا كانت لغة الشعر العربي تختلف اختلافاً شديداً عن سائر اللهجات العربية الجنوبية، فإن هذا الا يدل إلا على أن هذه الدول لم تشارك في الثقافة المشتركة لشعر البدو، دون أن يتضمن هذا إمكان مشاركة بعض الأفراد في هذا الشعر"(١).

ويذكر أنه كان هناك كثير من العرب الجنوبيين يتكلمون لغتين ليس بسبب مجيء الإسلام الذي يصعب المبالغة في تأثيره في القبائل بو جه عام، مع انفصال العربية الجنوبية عن الشعر البدوي، إذا أدركنا أن اللغة العربية الجنوبية ليست من اللهجات العربية بل هي لغة سامية قائمة بذاتها. أما اللهجات العربية الشمالية فكان بوسعها أن تجتمع في لغة عالية.

ويستطرد القول "أما أن هذه اللغة العالية تستشف منه ا اللهجات، فيدل على هذا الأخبار الصريحة العديدة التي أوردها النحويون واللغويون المتأخرون . وستتجلى الفروق على نحو أظهر لو أننا رسمنا الشكل في كلِّ حالة بعلامات صوتية وليس فقط بالأشكال الثلاثة: الفتحة، الضمة، الكسرة؛ كما يجري عامة . وإذا اقتصرنا فيما يتعلق باللهجات العربية القديمة على البدايات، فمن الممكن تفنيد الرأي الذي يزعم أن الشعر الجاهلي مكتوب بلهجة القرآن"(٢).

ويعرض موقف القرآن من الشعراء كما عرض هـ "مرجليوت" ونفي وجود كتب أو كتابة لدى العرب الوثنيين. ويتعرض لقضية الانتحال في الشعر متكئاً على أقوال "الفرت" و "مرجليوث" والإشارات إلى رواة نحلوا الشعر أمثال حماد الر اوية . وإلى الطعن الذي تعرض له الفراهيدي.

---

(١) دراسات المستشرقين...: ١٣٢.

(٢) دراسات المستشرقين...: ١٣٣.

ويذكر "بروينلش" أنّ صدق مختلف الروايات متفاوت، وربّما يستحق الكثير منهم ما نالوه من سمعة سيئة ، بيد أن الغالبية منهم تستحق الثقة، وربما أبحاث الأنساب العربية أن ترقى إلى مستوى التاريخ، لكنها مع ذلك ذات قيمة لا يمكن تقديرها فيما يتصل بمعرفة أحوال العرب في العصر القديم"[١].

ومما يستند إليه مرجليوث- كما يذكر بروينلش- "في الشك في صدق جمّاعي الشعر الجاهلي، الاختلاف في تحديد مُبتكِر أنواع الشعر المختلفة، والاختلافات التاريخية في نسبة بعض الأشعار إلى أشخاص في الماضي . لكن هذه دلائل على عدم كفاية منهجهم العلمي ومعلوماتهم، لا على عدم صدقهم، لأن الأمر- ها هنا- لا يتعلق بصدقهم في نقل المادة المجموعة بل بفروض مصنوعة بنفسها يمكن ملاحظتها وتمييزها بسهولة بسبب افتضاحها وثقلها"[٢].

ويشير "بروينلش" إلى "أن الشعر الجاهلي لا يفصح كثيراً عن ديانات العرب القدماء، وربمّا حصل ذلك بسبب استبعاد العلماء المسلمين ذلك الشعر الذي يدلل على الوثنية. لكن ينبغي عدم المبالغة في تلك التغييرات، لأن الشعراء "البدو" كانوا في كلّ الأزمان قليلي التديُّن، ولذا لايمكن أن يوضعوا في مستوى شعوب النقوش العربية الجنوبية . فضلاً عن عدم تطابق شعر البدو مع الحياة الواقعية للعرب القدماء ، ولما كانت اللغة والوزن مشتركين بين اللهجات وثابتين جوهرياً، فإن الموضوعات المطروقة مشتركة بين الشعراء وثابتة نسبياً"[٣].

وبالنسبة للأشعار التي جاء فيها ذكر الله أو تحتوى على تعابير قرآنية حرفية- ذكر مرجليوث قسماً منها- فان ما جاء به "الفرت" من المطالبة بالفحص

---

(١) دراسات المستشرقين...: ١٣٧.
(٢) دراسات المستشرقين...: ١٣٧.
(٣) دراسات المستشرقين...: ١٣٨.

عنها وعن السياق الواردة فيه وعن اسم الشاعر والتنبيه على كل حالة، كان يصدق فيه القول والأخذ برأيه.

لكن لا يتأتى هذا الأمر لصعوبته بمكان أن نفحص كل المواضع التي وردت فيها تلك التعابير، إذ أن مجرد الإشارة إلى وقائع جاهلية يرد ذكرها في القرآن- أيضا- لا تدل على اعتماد هذه الأشعار على القرآن وعلى أنها إسلامية، ومن الممكن "أن تكون جزءاً من أساطير الأولين الشائعة في الجاهلية والتي اخذ أهل مكة الكفار على النبي (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) أدراجها في وحيه"[١].

لكن "برويلش" يرفض رأي "مرجليوث " حين يقول : "إنه على الرغم من "الاستمرار الظاهري" في الشعر المروي فان التجمع التقليدي للموضوعات ابتداءً من ذكر تجارب الغرام التي وقعت في مواضع عدي دة، وانتقالا إلى الرحلات والأسفار، وانتهاءً بالتفاخر بأعمال بطولية" ذات طابع لا أخلاقي في الغالب "يتضّح على نحو منطقي أبرز إذا افترض ذلك تم وفقاً للصورة الواردة في الآيات (٢٢٤- ٢٢٦) من سورة الشعراء. ففضلا عن أن ترتيب النماذج الثلاثة المزعومة لا يتفق مع ما ورد في القرآن، فاني أشعر بأنّه من غير المحتمل أنْ يكون المسلمون قد اتخذوا شكل الشعر الممنوع بصراحة...، وارتفعوا به إلى مرتبة عالية، أولى من الادعاء بأن القرآن في هذه المواضع أو تلك، إنما يجادل ضد شيء حاضر عتيد على نحو فاتر"[٢].

وأنّ السبب في عدم مهاجمة الق رآن بشدة نماذج معروفة من الشعر، جرى النظم فيما بعد على منوالها، يعود إلى أنّ الزمن الذي نشأت فيه هذه النماذج كان بعيداً إلى درجة أنه لا يمكن أن يكون أحدها موضوعاً لهجوم محدد، والصورة

---

[١] دراسات المستشرقين...: ١٤٠.

[٢] دراسات المستشرقين...: ١٤٠.

المجردة تجلت في كثير من الصور الجزئية، وأن تصوير نماذج للقصيدة لم يكن أمراً غريباً عن الشعراء"(١).

ثم يقول بروي رنش "ولو كانت كلّ الأشعار الجاهلية- وربمّا كل الأشعار السابقة على العصر الأموي- منحولة، وإنّها صُنع ت على الأبكر في العصر الأموي، فإنّه لن يكون مفهوماً لماذا فضّ ل علماء اللغة الذين ازدهروا في نفس العصر، باعتبار اللغة أد اة مساعدة لتفسير القرآن، نقول لماذا فضلوا أخذ شواهدهم من الشعر الجاهلي على أخذها من الشعر الأموي، لأنّه لن تكون لغة الشعر الجاهلي أقرب إلى القرآن من لغة الشعر الأموي"(٢).

موقف "اجنتس جولد تسيهر"*

يعرض الرأي - في مقدمة ديوان الحطيئة- أن العرب الوثنيين الأوائل الذين أدركوا الإسلام كانوا قد امتلأوا بأفكار الوثنية ومُثلها وتشربوا نظرتها في العالم وفي الحياة، لذا " لم يتكيف الجيل الأول من العرب المسلمين مع دائرة الأفكار الجديدة التي فرضت عليهم إلا بصعوبة شديدة. لم يستسيغوا نوع التقوى الجديدة التي صارت لها السيادة، وعبثاً حاولوا القيام بهذا التنازل السلبي، وهو أن يُخلوا أشعارهم من تلك المعاني التي كانت تؤلف عصب الحياة في الشعر الوثني . ولهذا فإن الأحوال الجديدة تتجلّى من وجهة نظر الأفكار القديمة . وأدّى هذا إلى أن يقع الشعراء في نزاع مع المطالب الايجابية والسلبية للسلطة الدينية، أما حسان بن ثابت وكعب بن

---

(١) دراسات المستشرقين...: ١٤١.

(٢) دراسات المستشرقين...: ١٤١.

* ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٤٣-٢٣٧.

زهير – وربمّا هذا أو ذاك من الشعراء المعاصرين لهما، فيكونون استثناءً من الروح العامة التي تميز الإنتاج الشعري في عصر الانتقال هذا"[١].

ويرى "جولدتسير" بعد أن قدم شيئاً عن اسم الحطيئة ونسبه، وبعضاً من شعره الذي هجا به أمه وقبيلته بكر بن وائل، فيرى أن هناك صعوبات كثيرة تواجهه إذا حاول تحديد بداية الحطيئة في قول الشعر، أو تحديد وقت لشبابه المبكر. والحطيئة شاعر معروف في الجاهلية وذكر عنه ابن سلام في طبقاته أنه "عمّر دهراً في الجاهلية وبقي في الإسلام حيناً"[٢]، وظلّ إلى خلافة أبي بكر وعمر وعثمان. لكن إلى أي مدى عاش في الجاهلية، والى كم امتد به العمر؟ سؤال يطرحه "جولدتسيهر". وحسب أخبار الفيلولوجيين والمؤرخين العرب فأنه قد عاش مائة وثلاثين سنة على الأقل[٣].

وثمّة أمر يتعلق بالأخبار عن الحطيئة أنه كان راوية لزهير وابنه كعب [٤]، وزهير قد عمر طويلا إلى أيام ظهور الإسلام، مع أن وصف الحطيئة براوية فالأخبار مختلفة، إذ هناك من يقول إنّ هدبة بن خشرم كان راوية للحطيئة والحطيئة يروي لكعب وكعب لآبيه، وكان جميل راوية هدبة، وكثير راوية جميل [٥]. وعليه سيكون الحطيئة راوية لكعب لا زهير.

والتاريخ المبكر للحطيئة يُرجعه الاخباريون إلى زمان النعمان بن المنذر برواية حادثة بوفود العرب على النعمان ليلبس حلته الثمينة "أكرم العرب" وكان يومها حارثة بن آوس معروفاً بالكرم، فسأل عنه النعمان إذ لم يكن حاضراً فطلب احضاره

---

(١) دراسات المستشرقين...: ١٤٣– ١٤٤.
(٢) الشعر والشعراء ١/ ١١٠– ١١١.
(٣) دراسات المستشرقين...: ١٤٩.
(٤) الأغاني: ٧/٧٨، ١٥/٤٧.
(٥) الأغاني: ٢١/٢٦٤.

وألبسه الحلة، ولحسد بعضهم أغروا الحطيئة بهجائه، لكنه امتنع لعلاقة تربطه مع آوس- مضمون قصيدته رقم ٥٣: كيف الهجاء وما تنفك صالحة ...- وهذه الحادثة أو الرواية تعطي زماناً مبكراً للحطيئة "فلا يُصدق أنّ رجلاً بقي حياً حتى بداية خلافة معاوية، كان شاعراً معروفاً في زمان النعمان بن المنذر، كذلك فإن الربط بين الحطيئة وبين أوس بن حارثة ليس ممكناً بسبب آخر ، إذ لا يُعثر في قصائده على أي أثر لهذه العلاقة. والأمر الأكثر احتمالاً... أنّ القصيدة موجهة إلى زيد الخيل[1].

ويستطرد "جولدتسيهر" بذكر بعض قصائد من ديوان الحطيئة على أنها يمكن الاستناد إليها في تحديد المراحل الأولى للحطيئة في دنيا الشعر[2].

ولكن هناك قصائد لا يرد فيها لا من حيث المضمون ولا من حيث الظروف الشخصية أية نقطة ارتكاز لتحديد زمانها وهل نظمت قبل الإسلام او بعده، إذ أن الحطيئة لم يتشبّع بروح الدين الجديد، وأنه دخل الإسلام مُضطرّاً، ولكنّ القصائد التي تشيع فيها روح الوثنية ليس دليلاً على أنها نظمت في الجاهلية، فضلاً عن أن مهجوّيه كان معظمهم من المخضرمين. وترد في ديوانه بعض التصورات الإسلامية التي تؤكّد مناسبتها ومضمونها أنها نُظمت في العهد الإسلامي، وكانت له قصيدة- رقم ١٣- قالها قبيل وفاته يذكر أنه "مسلم تخلى إلى وجه الإله حنيفُ..." فضلا عن ورود ألفاظ من روح الإسلام في قصائده- ١١، ١٣، ١٤، ٤٧- كما يثبتها جولدتسيهر[3].

أما عن إسلام الحطيئة فلم يُذكر ضمن الوفود التي وفدت على النبي (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) واسلم بعد وفاته. وهي حجة غير مقنعة لأنّ الحطيئة لم

---

[1] ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٥١-١٥٢.

[2] ينظر: دراسات المستشرقين ...: ١٥٣-١٥٨ في ذكر تلك القصائد التي عدها جولد تسيهر نقاط ارتكاز.

[3] ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٦٠.

يكن رفيع الشأن في قبيلته، وإنّما كان أكبر أعيان القبيلة هم الذين يؤلّفون الوفد . بل كان من المرتدين ويحرّضهم على محاربة أبي بكر الصديق (رضي الله عنه) وبعد القضاء على الردة عاد الحطيئة إلى الإسلام[١]. وهو الزمن الذي كان فيه الشاعر كثير التجوال طمعاً في العطاء بين مختلف القبائل يمدح من يُجزل له العطاء– في قصائده: ٤٥، ٦٥، ٦٩ في بني كليب ويربوع–. ويهجو من يمنعه– في قصائده ٥٦ هجا فزارة، ٦٠ هجا بني شعل–[٢].

أما عن شاعرية الحطيئة فالنقاد يجدون تنوّع موهبته الشعرية ويُبرزون قوّته في المدح والهجاء والغزل، لكنّ في ديوانه كثيراً من الوصف ونماذج من المراثي، مع خلو ديوانه من ذكر الخمرة. والمديح والهجاء ممّا يتلاءم وخلق الحطيئة وطباعه والأغراض الدنيوية التي سعى إليها[٣].

والهجاء لم يكن شيئاً محبّباً لدى الخلفاء في عصر صدر الإسلام وكان يلقى مطاردة من السلطة الرسمية لأسباب دينية، والقبائل والأفراد الذين تنالهم ألسنة الشعراء كانوا يلقون حماية لدى الخلفاء وُعمالهم، ولا أدلّ على ذلك ما أقبل عليه الشاعر قيس بن عمرو النجاشي– إذ كان رقيق الإسلام– في شهر رمضان وكان يكره الاتقياء الذين يكثرون الصوم والصلاة ويحبّ حياة الفجور فهجا النجاشي بني العجلان بسبب ذلك. لكن تلك الدوافع لم تكن هي التي دفعته لهجائهم على طريقة الجاهلية .

لكن هناك أمر يُشار إليه في هذه المناسبة يعد ظاهرة مهمة جداً بالنسبة إلى تاريخ الأدب العربي يمكن استخلاصها من بيت شعر لابن مقبل هجا به النجاشي اليماني إذ يقول:

---

[١] ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٦١– ١٦٤ للاستزادة بالاخبار عنه.

[٢] ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٦٥ ما أورده جولتسيهر في ذلك.

[٣] ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٦٧– ١٦٩.

بني عامرٍ، ما تأمرون بشاعرٍ تخيَّرَ باباتِ الكتابِ هجائيا [١]

فالبيت يوحي بانتشار الهجاء كتابة لا شفلهاً أو رواية، أي أنه اختار هجا ءه من مختلف أنواع الكتابة وأضطرت قبيلة عامر إلى اللجوء إلى الخليفة عمر بن الخطاب في نهاية الأمر، الذي هدد النجاشي بقطع لسانه إن لم يقلع عن الهجاء.

أما في العصر الأموي فما عاد الهجاء جرماً أن يطلق الشعراء عنان ألسنتهم فيمن يهجون مثلما "كانت الحال في الأيام الحرة للجاهلية " على حد تعبير جولدتسيهر [٢]. ويستطرد بذكر ما كان في العصر الأموي وتحريض الخلفاء على التهاجي وظهور النق ائض وشعرائها الاخطل وجرير والفرزدق . ثم يتبع القول في العصر العباسي، لكن حدة الهجاء قد خفت ولم يعد المجال للتنافس بين القبائل بل كان في الغالب تنافساً شخصياً بين الشعراء لأمور تعود لأسباب دنيوية أ و سياسية من أجل الحظوة لدى السلطان[٣].

ثم يذكر ما كان بين الزبرقان بن بدر والحطيئة من خصومه ويطيل في سرد كلّ ما يتعلق بقبيلتيهما في هذا الصدد. وما ذكر ذلك إلاّ ليبيّن "جولدتسيهر " أن كلّ ما كان من حكاية عن الحطيئة إلا لتبين جبنه من دون أخلاقه الأخرى، ولقد قال الحطيئة عن نفسه عندما وقع في أسر زيد زمن ابي بكر، إنه رجل يبتعد دائماً عن القتال والحرب، ولا يقصد إلاّ أن يكسب عيشه بالشعر، ويشكو قلة الأجواد، وأن سوق الشعر أصبحت كاسدة، وأنّ الحاجة وحدها هي التي أوقعته في صفوف عامر [٤].

---

(١) ديوان ابن مقبل: ٤١٠.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٧٣.

(٣) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٧٣- ١٧٩.

(٤) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٨٠- ١٩٧.

ويعود "جولدتسيهر" إلى مسألة المديح والتكسب بالشعر وما عرف عن شعراء مدحوا من أجل الحظوة والتكسب، وما كان من أمر زهير مع هرم بن سنان أو الأعمش حين يفخر بأن ممدوحه "يشترى الحق بمنفوس الثمن"، وأحد الذين مدحوا هشام بن عبد الملك ختم قصيدته بالبيت:

فأثبني ثواب مثلك مثلي   تلقني للثواب غير جحود [(١)]

"فليس إذن أن يشذ الحطيئة عن هؤلاء جميعاً، وإن مدح فمن أجل نيل العطاء وهو يشكو الحاجة إلى من يمدحهم ويثني عليهم اذا لم يبخلوا في عطائهم- القصيدة ٧٣ البيت ١٢-، بل نراه لا يخجل أن يصرّح- في القصيدة ٧ البيت ٣٦-، بأن ناقته:

تزورُ امرءاً يؤتي على الحمدِ ماله   ومن يؤتِ أثمانَ المحامدِ يُحمَدِ

لكن الحطيئة نفسه لا يخفي أن الهجاء وسيلة لكسب المال وانه لما يتفق تماماً مع مبادئه أن يشكو إلى عمر بن الخطاب- رضي الله عنه- في القصيدة رقم ٨٥ التي يحتمل الا تكون صحيحة النسبة إليه- وقد حظر عليه بشدة أن يهجو أحداً. فيجد الهجاء صار ممنوعاً وأن الشحيح سيشعر بالأمان، وأن أسرته ستتعرض للفقر المدقع، فهو بفضل الهجاء كان "كاسب" أسرته- القصيدة ٤٧-. لذا ستموت أسرته من الجوع:

إذاً يموت عيالي جوعاً   هذا مكسبي ومنه معاشي [(٢)]

---

(١) الأغاني: ١٠/ ١٠٩.

(٢) الأغاني: ٢/ ٥٥.

ويعرض "جولدتسيهر " أخيراً للسرقات الشعرية عند الحطيئة وهو أمر كان ذائعاً بين الشعراء أن يسطو ا على شعر غيرهم، ويستشه د بنماذج لأكثر من شاعر[١]. اما الحطيئة فبقدر ما حمل على الآخرين الذين استغلوا تعابيره، لكنه لم يفصح عما أخذه من مفاخر شعر حسا ن بن ثابت أو طرفة بن العبد . إذ يوجد في أشعاره قدر كبير من الأشعار والتعبيرات المميزة فيها محاكاة لأسلافه من الشعراء[٢].

وأخيراً يعرض لأشهر اللغويين من القرن الثاني والقرن الثالث الهجريين ممن أهتم بجمع أشعار الحطيئة، وأقدمهم حمّاد الراوية والمفضل الضبّي، وخالد ابن كلثوم وكان معاصراً. واكبر الفضل في رواية ديوان الحطيئة إنما هو لأبي عمرو الشيباني، وابن الاعرابي وبروايات أُخَر؛ السكري ، ومحمد بن حبيب [٣]. ومن رواة قصائد الحطيئة أبو حاتم السجستاني وكان من أكبر تلامذة الأصمعي.

آراء المستشرق "رينولد نيكلسون"

يتحدث في كتابه "تاريخ العرب الأدبي" عن الشعر المنحول وعن رواية الشعر وحفظه عن طريق الرواية الشفوية ، وأن الأشعار التي كانت تجدّ القبيلة أ و تهجو أعداءها، كانت تنُشد بلستمرار. ولكن ما الذي يضمن أن هذه الأشعار التي عاشت مدة طويلة ورواها الرواة، لم يدخلها التغيير. إنّ نظام الرواة عند العرب يشبه الشعراء المتجولين- Rhapsodists- في اليونان ، وكان لكلّ شاعر راوية يحفظ عنه شعره ويرويه. وكانت هناك روابط- قرابة أو تلمذة- بين الشعراء والرواة . وقد أصبحت الرواية فيما بعد مهنة بعد أن كانت هواية، وأصبح الرواة يكوّنون طبقة مميزة مستقلة تحمل في ذاكرتها ذخيرة هائلة م ن الشعر القديم والثقافة المتنوعة . وكان الخلفاء

---

(١) ينظر: دراسات المستشرقين ...: ٢٠٨- ٢١٧.
(٢) ينظر: دراسات المستشرقين ...: ٢١٧- ٢١٨.
(٣) ينظر: دراسات المستشرقين ...: ٢١٨- ٢٢١.

يجزلون لهم العطاء والهبات ، واستمرت الرواية الشفوية حتى نهاية القرن الأول الهجري عصر التدوين ولم تتوقف، ولكن الكثير من الشعر قد فقُدِ مع الزمن.

ويتعرض "نيكلسون" بالحديث عن ظهور الإسلام وانشغال المسلمين عن الشعر القديم وعن الاهتمام به ، لأنّه في نظرهم كان يمثل الروح الوثنية ، فانصرفوا الى القرآن والحديث . ولكن لغة القرآن أصبحت غريبة بعد مدة وجيزة بالنسبة للمسلمين في العراق والشام وخراسان ومصر ، فكان على المسلمين تفسير القرآن والحاجة إلى اللغة والنحو. فنشط علماء البصرة والكوفة في هذا الصدد وكان منهاهم الشعر الجاهلي . فكانت بدايات جمع الشعر من الرواة وما يحصل في الأ مر من أخطاء بسبب الرواية الشفوية و بعُد الزمن ، ممّ ا أظهر النحل على الشعراء بسبب الحاجة اللغوية . وما صاحب ذلك من تدخل الرواة في ترتيب الأشعار واستبدال الألفاظ.

ويرى "نيكلسون" أنّ أثر الدين في حياة الجاهليين كان ضئيلاً وكذا في شعرهم. وهو على رأي مرجليوت بهذا الشأن– وإنْ جاءت إشارات في شعر بعض الشعراء– كما في شعر زهير– باحثين عن الحياة والمصير، كانوا يطلقونها حِكَماً في أشعارهم.

آراء المستشرق "بلاشير"

وكانت في ما تناوله في كتابه "تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي " بصدد رواية الشعر الجاهلي"* والأخبار المتعلقّة به والحديث عن الكتابة عند العرب وكتابة الشعر في العصر الاسلامي ، لكنّها الرواية الشفوية للشعر كانت مستمرة ، وكذلك قضية الشعر الموضوع– كما يسميه–.

وطرح "بلاشير" في كتابه ما سمّاه "قضية الشعر الموضوع " وهو في كتابه

* تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. ترجمة/ إبراهيم كيلاني ١٩٥٦م.

يؤرّخ للأدب العربي ويعرض هذه القضية حسب ما عرضه المستشرقون من أراء ومقالات، ومن حذا حذوهم- ما قدمناه في دراستنا عبر فصولها ومباحثها-.

ويرى "بلاشير" أنه على الرغم من أنّ طرائق الباحثين المحدثين في النقد، أدقّ من طريقة علماء المسلمين في القرون الماضية، ولكنّها لم تنجح ولم تكن مجدية، فكثيراً ما يتغلّب الشعور بالشك على القدرة على البرهنة عليه. ولكن لابدّ لأجل التمييز بين الصحيح والموضوع أن تكون دراسة المعنى متطلبة لدراسة المبنى كالاسلوب واللغة، ويعترف بالعجز عن التفريق-كما قال المفضل الضبي-بين ما قال حمّاد الراوية وما قاله خلف الأحمر.

ويعزو "بلاشير" خلوّ الشعر الجاهلي الذي وصل إلى عصر التدوين من أثر اللهجات إلى فعل الرواة الذين جرّدوا الشعر من كثير من الظواهر اللهجية - وان كانت هناك نصوص بقيت محافظةً على آثار لهجية في الصرف والترتيب والمفردات-.

ويقف "بلاشير" عند ضآلة أثر الدين في الشعر الجاهلي كما وقف عند ذلك المستشرقون الآخرون، ويرى أنّ تنقية الشعر من المظهر الوثني لن يؤدِّي إلى اختفاء تامّ لمظاهر الوثنية والإشارات إليها.

ويرى في التراث الشعري أنّه يعبرّ عن روح الشعر الجاهلي أمّا أنّه قد بقي من دون مساس أو تغيير- لاسيما روايته شفاهاً وما احدثه الرواة- فذلك أمر صعب وغير محدّد، وقد أجرى عليه علماء العراق أيّ الرواة أمثال حماد وخلف، إصلاحات ذات صبغة جمالية.

أمّا فيما يخصّ عملية الانتحال ونحل الشعر فيرى "بلاشير"[1] أن الخلافات

---

[1] ينظر: تاريخ الادب العربي نيكلسون: ١٧٩، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٥، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٣.

حولها لا أهمية لها ، بقدر ما لا تحدث تلك النحول تغييرات في موضوع أو فكرة القصيدة. ويشير إلى أنّ النقاد القدامى قد أقرّوا بعجزهم عن كشف تلك الانتحالات ، فكيف يتسنّى أذن للمحدثين بعد مرور أكثر من ألف عام معرفة الصحيح والوقوف عنده.

آراء المستشرق "بروكلمان"

يعرض في الباب الأول من كتابه "تاريخ الأدب العربي" الذي عقده في الأدب العربي عدة فصول عن اللغة العربية وأولية الشعر العربي والقوالب التي نُظم أو قيل فيها، ثم ينتقل في فصل آخر للحديث عن طبيعة الشعر الجاهلي، وإلى الحديث عن رواية الشعر العربي في فصل آخر. أمّا الفصل السادس فعقده لطرح مصادر معرفة الشعر الجاهلي ولكلّ ما يتعلق به من دواوين شعرية ومجا ميع أدبية ومختارات شعرية. ثم ينتقل بالحديث عن مجاميع الشعراء ويختمه بالنثر العربي.

وفي حديثه عن اللغة العربية يقول: "وعلى الرغم من تشتت العرب السياسي– في الظاهر– ربطت بينهم قبل الإسلام وحدة معينة في أفكار الديانة والعادات وجعلت منهم أمة واحدة، وتؤيد لنا ذلك أيضاً لغة شعرهم، التي يُسهم فيها العباد من نصارى الحيرة بمثل نصيب رعاة الغنم الوثنيين من قبيلة هذيل في جبال الحجاز – جنوبي مكة– على حين يبدو أنّ أهل دمشق كانوا يُسهمون في هذه اللغة بنصيب الأخذ فحسب ، إذ كان أمراء غسّان يُحبّون أشعار أهل نجد وقصائدهم الطّنانة في مديحهم"(١).

وينفي "بروكلمان "(٢) أن تكون لغة الشعر القديم من اختراع الرواة والأدباء على اساس كثرة من اللهجات الدارجة،ولم تكد تكون لغة جارية في الاستعمال العام ،

---

(١) تاريخ الادب العربي: بروكلمان: ١٠٢.

(٢) ينظر: تاريخ الأدب العربي: بركلمان: ١٠٢-١٠٣.

بل كانت لغة فنيّة فوق لغة اللهجات وان غذتها جميع اللهجات . فقد استوعبت لغة الشعر هذه كلّ خصا ئص الأصل اللغوي السامي أكمل استيعاب ،وإن لم تحتفظ في جميع نواحيها بأقدم الصيغ والقوالب، ولم تضاهها أيّة لغة أخرى من اللغات السامية من حيث المرونة والدّقة التي تتمتع بها في التعبير عن العلاقات التركيبية.

ويرى "بروكلمان" أن لثراء اللغة العربية في مفرداتها كان أن حُببت اللغة إلى علماء العربية ، على أنّ ذلك لا يُعدّ علامة على ثقافة عقلية رفيعة . فلغة الشعر والأدب تأخذ مادتها من جميع الرواة والتي تصبّ فيها اللغة الأم، "ولذا لم تقو العربية على اختراع ألفاظ تعبر عن المعنويات العامّة والمدارك الكلية ، بل اكتفت بالإكثار من الصفات والخصائص ، وكان ذلك أحسن زينة تزان بها قصائد العرب القدماء ، ولكن ليس دليلاً على وعي واسع الأفق ، بل وعي ضيق محصور لم ينهض بعد لتجريد المعاني الكلية واستخلاصها"[١].

وفي حديثه عن أولية الشعر العربي لا يجد من خبرٍ صحيح عن تلك الأولية، ولكن يمكن أن يُستخلص من الملا بسات المتشابهة مع شعوب بدائية أُ خر ، نتائج معينة لتطبيقها على العرب أيضاً[٢] وأشار الى ما جاء به "برويس"[٣] عن الأوليات الأولى للشعر كانت تتمثل في ذلك الغناء المصاحب للعمل وتلك الحركات الايقاعية المنتظمة لكن آثارها كانت قليلة ونادرة ، فالغناء لم يكن متّسقاً مع نغم العمل ، وإنما كان يسعف العمال بقوى سحرية، وإذاً فلابد أن يكون الغرض الذي قصد إليه الشعر في الأصل- مادام لم يكن مقصوداً منه المسامرة- هو الغرض من جميع فنّ القول عند البدائيين، بتشجيع العمل بطريقة سحرية. وهذا السحر- كما يقول بروكلمان- لم

---

(١) بروكلمان: ١٠٣.
(٢) ينظر: بروكلمان: ١٠٤.
(٣) ينظر: بروكلمان: ١٠٥.

تكن له آثار واضحة عند العرب إلاّ في شعر الهجاء كما وضح ذلك جولدتسيهر[١].

فشعر الهجاء كأنّ في يد الشاعر سحراً، يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحري قبل ان ينحدر إلى السخرية والاستهزاء . لذا كان الشاعر قديماً إذا أراد اللعن يلبس زياً خاصاً يشبه زي الكاهن. ومثل ذلك يمكن قوله على الأغاني الصغيرة التي يردّدها البدائي في مواقف الحياة الكبرى من حالات السرور او الانفعال ، كانت غايتها أنْ تحُدِث آثاراً سحرية. وكذلك أغاني ترقيص الأطفال كالذي نقرؤه في تغنيّ ام الفضل بنت الحارث الهلالي وهي ترقّص ابنها عبد الله ابن عباس، قائلةً:

ثكلتُ نفسي وثكلتُ بكري إنْ لم يَسُدْ فهراً وغيرَ فهرِ

بالحَسَبِ العِدِّ بذلِ الوفرِ حتى يُوارى في ضريح القبّر [٢]

وكذلك شعر الرثاء كانت غايته السحر ،فكان الغرض أن يطفئ غضب المقتول ونهيه ان يرجع الى الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين لكنه تلاشى فيما بعد أمام الشعور الإنساني بالحزن المحض[٣]. وكذلك الأمر بالنسبة لاغاني الصيد والحرب كان لها تأثير سحري حسب معتقدات الامم البدائية ، لكنها تلاشت أمام الفخر بالنجاح والغلبة، وإن كادت الحرب- في بعض الأحيان تستأثر بكل تفكير البدو، وكان لها دور كبير في أشعارهم، ولم يكن أمراً عارضاً أن سُمّيت أقدم مختارات الشعر العربي بالحماسة لأنها تظهر شجاعة العربي وثورته وفي تقدّمه

---

(١) ينظر: بروكلمان: ١٠٥.

(٢) الأمالي للقالي: ٢-١١٨.

(٣) ينظر: رودوكاناكيس، الخنساء ومراثيها:

1,N.Rhodkanakis,AL-Hansa, and ihre Trauerticder, SBWA 147 (1904)

وينظر أيضاً: جولدتيسهر.

J. Goldziher, Bemerkungen zu den arabischen trauergedichten WZKXVI,307-339.

للقتال. وإن كانت في أبواب كثيرة منها من صنع الرواة او المؤلف نفسه. فإنهّا تظهر روح هذا الفن الشعبي[١].

أما الحب فانه لا يمكن أن يكون من البواعث الأصلية للشعر [٢]، على ما وجد في نشيد الإنشاء عند العبرانيين القدامى وهو شعر ساذج الغريزة "اي مكشوف"، لكن هذا لم يكن في شعر العرب إلاّ القليل مما وجد لدى امرئ القيس ومغامراته العشقية إلى جانب أعمال البطولة ،وربما وجد ذلك في الأغاني الشعبية التي كان أنصار المدينة يتغنون بها في أعراسهم[٣].

ويقدم "بروكلمان" بالحديث عن قوالب الشعر العربي ، في أنّ أقدم القوالب الفنية العربية هو السّجع ، أي النثر المقفّى الخالي من الوزن ، على أنه يبدو– كما يذكر بروكلمان– أن النقوش اليمنية تدل على اتجاهات إلى استعمال القافية. والسجع قول الكهّان والعّراقين ثم ترقّى إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد، ليسهل على السمع وإبلاغ أثره في النفوس. أمّا الأوزان العروضية فإنّ بناءها تمّ بتأثير فنّ غنائي وإنْ كان بدائياً ، ويتضح في حداء الركبان. ومن الضلال– على حدّ قول بروكلمان– أن يقال إنّ عروض العرب نشأ على أساس شعر اليونان ، فالرجز لا يشبه العروض اليوناني الثلاثي التفعيلات إلاّ في الظاهر [٤]. أمّا البحور الطويلة الرئيسة فتغلب عند قدامى شعراء الحماسة وعند شعراء المعلّقات. ومن المؤكّد "أنّ هذا الفن كان يعتمد عندهم على قواعد ثابتة نعم نجد في بعض قصائد الشعراء الأقدميين أبياتاً خارجة عن العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد ، وما وضعه سعيد بن

---

(١) ينظر: بروكلمان: ١٠٨-١٠٩.

(٢) ينظر:

G. Neumann, Geschlechen. Kunst, Prolegomena, zu einer Physiologie Acsthetik, Leipzig, 1899.

(٣) ينظر: بروكلمان: ١٠٩.

(٤) ينظر: بروكلمان: ١١٠-١١١.

مسعدة الأخفش الأوسط في كتابه العروض"[١].

ثم ينتقل "بروكلمان" في فصل جديد إلى الحديث عن طبيعة الشعر الجاهلي الاولى في أنه كان يقوم على السحر والهجاء والتصورات الدينية، لكنها تلاشت تماماً عند العرب البدو فيما بعد وأبعدوا عن وعيهم كلّ ما يمكن أن يفلّ عزيمتهم في مقاومة الصحراء لضمان مقومات الحياة فيها ، فقصدوا إلى فنّ الشعر ووصفوا الحيوان والطبيعة وادخلوا فيه التشبيهات الجريئة لإشاعة نسمة الحياة فيه من قبيل حرصهم على الصدق والأصالة. لذلك كان شعر الفخر الذاتي أو القبلي اعتزازاً من الشاعر بمجد قبيلته، والذي أخذ يكتسب في بعض الأحيان- أهمية سياسية ،كما في معلّقتي الحارث وعمرو بن كلثوم مع ملك الحيرة عمرو بن هند[٢].

ولم يكتف الشاعر بالتوسع في أستخدام الثروة اللغوية و التشبيهات بانتقاء الصور التي لا تتبادر إلى الأذهان ، بل استعمل المؤثرات السطحية المعتمدة على الرنين والموسيقى اللفظية، إلى جانب التزامه بوحدة القافية. ثم كانت القصيدة وإطالة الأبيات وأصبح لها نظامها الدقيق من حيث استهلالها بالنسيب والحنين إلى الحبيبة عند رؤية الاطلال، ثم يمضي فيها الشاعر إلى وصف مسيرةٍ في المفاوز ووصف راحلته وذكر مشبهاتها من الحيوان الوحش وصفاً كاملاً ، ولا يتجه إلى التعبير عن حقيقة قصده إلاّ في آخر القصيدة. وهذا المنهج لابد أن يكون قد ترسّخ لدى الشعراء منذ زمن طويل- كما أشار امرؤ القيس إلى ابن خذام- وأن تلك القصائد الطوال- المعلّقات- لم تكن قد نُظمت دفعةً واحدة ، ولا يستبعد أن تكون قد نُظمت في حولٍ كامل. وبناءً عليه ترتّب تغيير الأبيات وألفاظها على مدى ذلك الحول ، فما يقوله الشاعر في وقت لا يثبت عليه في وقت آخر ، ثم يزيد عليه أو يبدّل بعض أبياته

---

(١) بروكلمان: ١١٢.

(٢) ينظر: بروكلمان: ١١٤-١١٦.

وإعادة قوله لمن لم يسمعه أولاً وهكذا . وقد يكون ذلك سبباً في أن كثيراً من الشعر القديم لم تبق منه إلاّ قطع متفرقة[١].

ويضيف القول على ذلك- أي بروكلمان- إنّه لم "نجد قصيدة ذات وحدة مستقلة وترتيب متكامل عند قدامى الشعراء إلاّ في أحوال نادرة جداً "[٢]. وذلك ما وجد عند الشاعر أعشى بني تميم.

---

(١) ينظر: بروكلمان: ١١٩-١٢٠.

(٢) بروكلمان: ١٢٠.

وكان للمستشرق "بروكلمان" حديث عن رواية الشعر العربي [١] شفاهاً وان كانت هناك كتابة قد عرفت عند العرب إلاّ أنها لم تقض على الرواية الشفوية بصورة كلية، وكان لكلّ شاعر راوية يروي عنه اشعاره شفاهاً دون الكتابة وعن هؤلاء الرواة تنتشر أشعار الشعراء في القبيلة.

ويشير إلى أن جمع الشعر لم يكن إلاّ في القرن الثاني الهجري أو في العصر الأموي، وأنّه لم يبلغ ذروته إلاّ في العصر العباسي . وإن كان الرواة قد غيّروا في الرواية الأصلية للشعر ونسبوا بعض الأشعار القديمة إلى شعراء من الجاهلية الأولى ووضعوا عليهم ونحلوا شعراً لتجميد بعض القبائل، وهو أمر لا يمكن إثباته.

ولكن على الرغم من كل العيوب ، يبدو أنّ القصد إلى التشويه والتحريف لم يكن إلا أمراً ثانوياً . وقد روى علماء المسلمين أشعاراً جاهلية تشتمل على أسماء الأصنام وعبادتها ، وإن اسقطوا أبياتاً لشبها ت دينية ،فهي حالات قليلة لان الشعور الديني لم يكن غالباً على نفوس عرب الجاهلية.

آراء المستشرق "جورجيو ليفي دلافيدا"

إذ نجده يتحدّث عن قيمة المصادر التاريخية لعصر ما قبل الإسلام في مقالته "بلاد العرب قبل الإسلام "[٢]، قائلاً : "حين نحاول البحث عن العصور الوسيطة في بلاد العرب القديمة، وما نعرفه ليس بالكثير- إذا قِيس بما نجهل- والمجال متسع للفروض الظنية . وأياً كان، فإنّ أسباب فقدان القطع واليقين في دراستنا لتاريخ تلك الفترة أسباب مختلفة اختلافاً تامّاً . فإن مصادر تاريخ بلاد العرب في القرون السابقة لظهور الإسلام مباشرة مصادر أدبية- في أغلبها- وليست نقوشاً

---

(١) تاريخ الأدب العربي: ١٢٢-١٢٤.

(2) G. Levi Della Vida. Pre- Islamic Arabia, The Arab Heritage. New Jersy, 1944. P. 41-48.

كمصادر تاريخ بلاد العرب القديمة. وهي غزيرة وافرة- وربّما كانت أوفر مما ينبغي- فإنّنا نُعاني من كثرتها لا مِن قلّتها، ولكنّ قيمتها- للأسف- لا تعادل وفرة عددها، فإنَّ المعلومات التي تنقلها إلينا ليست مأخوذة من وثائق أولية، وهي تشبه- من بعض وجوهها- المصادر التي نعرفها عن التاريخ اليوناني والروماني واليهودي، وأكثر المصادر العربية أخبار جمعها علماء العصور الإسلامية ورتّبوها، والأدلّة المباشرة يُقّدمها لنا الشعر الذي وصل إلينا عن طريق ما قام به العلماء المسلمون من اختيار وشرح. أمّا الأدلّة التاريخية- وهي غير مباشرة، فلا يصحّ أنْ يُعتمد عليها من غير نقدٍ وتمحيص. ونتائج النقد والتمحيص تجيء- عادةً- متباينة، فإنّ جماعة من العلماء المعاصرين يشكّون شكّاً عميقاً أساسياً في الرواية العربية، ويذهبون إلى أن أكثرها موضوع زائف، وأنّه ا تُمثّل الاتجاه الذي نما في القرنين الثاني والثالث الهجريين، حينما نسي العرب ما كانوا يذكرونه عن التاريخ الجاهلي، فحاول اللغويون والأخباريون أنْ يملأوا الفجوات، وذلك بأن وضعوا وزيّفوا ما لم يجدوه في الوثائق الأصلية الحقيقية . ومن أجل ذلك يرون أنّ الأدب التاريخي العربي ليس أوثق من القصص التأريخية، وأن أ كثر الشعر موضوع، فليس من المستطا ع اتخاذها أساساً سليماً يُبنى عليه فهم صحيح لما كان يحدث في بلاد العرب في العصر الجاهلي".

آراء "فاجنر"*

ويرى "فاجنر" بهذا الصدد ان أحد أصعب المواقع التي حالت دون نظرة أدبية علمية للشعر العربي القديم – وما يزال – مشكلة رواية الشعر العربي القديم وصحته قبل الإسلام.

وسلسلة الرواة للشعر الجاهلي معروفة ومسلّم بها في نقل الشعر من جيل إلى آخر وكان هناك راوٍ لكل شاعر يأخذ عنه شعره وينقله لمن بعده حتى يصبح الراوي شاعراً هو أيضاً في بعض الأح يان، وأن أشهر سلسلة للرواة هي سلسلة آوس بن حجر– زهير– كعب بن زهير– الحطيئة– هدبة بن الخشرم– جميل "بثينة"– كثير "عزة" أي تنتهي إلى العصر الاموي.

ثم يأتي من بعد ذلك عملية جمع قصائد مشهورة من الشعر القديم وكان أشهرها المعلقات التي ظلت لها أهميتها في الميدان ا لأدبي والنقدي وان هذه المعلقات قد خرجت منتصرة من منافسات بين الشعراء ثم عُلقت على أستار الكعبة هو اختلاق متأخر للغاية(١).

وكان من أوائل من أثار نظر ية التشكيك في صحة الشعر الجاهلي هو المستشرق "نولدكه" وبعده "الفرت" اللذان كانا يعتقدان كلَّ الاعتقاد بأن قسماً من الشعر الجاهلي كان موضوعاً أو حتى منتحلاً وعند التحري فيه كانت الصحة أكثر ممّا صنعا وساد موقفهما هذا المعتدل حتى عزا "مرجليوث" سنة ١٩٢٥ الانتحال إلى كل شعر العرب قبل الإسلام(٢).

---

* ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٣٧ – ٦٠.

(1) A. F. A. L. Kister. The Seven Odes Some Notes on the compilation of the Muallaqat. Rso 44 (1969). 2736.

وينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٤٠.

(2) Marg. The Origins of Arabic Poetry. IRAS (1925). 417– 449.

وقد قدم طه حسين أفكار "مرجليوث" مقراً بها ونفى أن يكون هناك شعر جاهلي[(١)]. إلا أن من المتخصصين من ردّ نظرية مرجليوث وطه حسين، فقد قدم "برونليش"[(٢)] أدلة تدحض رأيهما وكالآتي:

١- عدم وجود قصائد في نقوش العرب الجنوبيين الذين ارتقوا درجة في الثقافة أعلى من العرب البدو الشماليين. وإذا لم يكن لدى الجنوبيين شعر فيرد على أنه من الصعوبة أن تعكس النقوش النمطية شعراً موجوداً.

ومن جهة أخرى هناك ثمة شواهد على وجود شعر لدى الشعوب البدائية أيضاً.

٢- يجب أن تكون الرواية الشفهية- حسب رأيهما- قد حَرَّفت القصائد بحيث لم يبق منها شيء صحيح.

٣- في تصور "طه حسين " أن قصائد صحيحة لأمرئ القيس قد نظمت بالعربية الجنوبية ونسبت إلى قبيلة كندة من عرب الجنوب، فهو أمر خاطئ اذ أنه خلط بين سلسلة النسب واللغة.

٤- إنّ لغة ذلك الشعر هي ذاتها لغة القرآن، لذا فإنها يجب أن تكون قد نظمت فيما بعد على غرار النموذج اللغوي القرآني الكريم[(٣)].

لكن ذلك لا يثبت فروقاً لهجية محددة ، ولان لغة الشعراء في الثروة اللغوية خاصة أكثر ثراءً من لغة القرآن.

٥- يمكن أن تعارض الحجة القائلة بأن القصائد العربية القديمة قد انتحلها المسلمون لعدم ذكر الدين الوثني فيها.

---

(١) في الأدب الجاهلي، ٦٤.

(٢) ينظر : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، د. عبد الرحمن بدوي : ١٣٠-١٤٢.

(٣) في الأدب الجاهلي: طه حسين، ٩٧.

٦- يصعب النظر إلى نمطية الشعر العربي القديم كما فعل مرجليوث وطه حسين على أنها دليل على وضع الشعر حيث كانت علامة مميزة لشعر ما بعد الاسلام، لكنها قد سهلت الانتحال.

٧- أدى نزوع فقهاء اللغة إلى شواهد على مفردات نادرة، أدى إلى أن يقدم الرواة الأعراب شواهد منتحلة لهؤلاء الفقهاء.

٨- اتهام لغويين مثل حماد الراوية وخلف الأحمر بالنحل على نطاق و اسع، ويعترض برونيلش على ذلك بقوله إن المرء لا يستطيع أن يسم القصائد التي رواها فقهاء اللغة بأنها منتحلة، بل أن يصف في الوقت ذاته مآخذ النحل التي قدمها فقهاء اللغة انفسهم بسبب غيرة محتملة بين الأقران بانها صحيحة.

٩- ثمة قصائد لم ينحلها فقهاء اللغة فقط. ووجدت أسباب لذلك:

أ- حمل التنازع بين القبائل إلى التغني- التفاخر- بمجد الأجداد بما كان من ابيات قديمة موضوعة.

ب- ظهور الوعي لدى غير العرب في بداية العصر العباسي ادى بهم إلى وضع قصائد على لسان العرب القدامى في مديح الفرس . وأختلق العرب بالمقابل أشعاراً تدل على قدم الحضارة العربية.

ج- ميل القُصّاص ورواة الاخبار التاريخية إلى التنويع في عرضهم بقصائد كالذي حصل مع السيرة النبوية.

ويعرض "فاجنر " لرأي مستشرق آخر هو "بلاشير " إذ له موقف غاية في السلبية من صحة الشعر ولكنه لم ينحرف كثيراً من الناحية النظرية عن نولدكه والفرت، ووقف من امكانية اعادة البناء موقفاً أشدّ تشككاً، وظلت كلمة "نحل " ، "انتحال" تتكرر في نقده لشعراء فرادى.

أما عن كتابة الشعر العربي القديم فيقول إنها لا تغني عن اتباع صحته حتى لو كانت الرواية بأكملها قد وردت كتابة، فإنه لا يخبر بشيء مطلقاً عن الصحة . اذ الانتحال يكون في الكتابة كما في الرواية على السواء.

وكان "كرنكو" مستشرق الماني آخر– قد جمع أخباراً عن المعرفة بالكتابة لدى الشعراء العرب القدامى حينما شبهوا الأطلال بحروف الكتابة، لكن ذلك لا يعني أنهم كانوا يستطيعون قراءة تلك الحروف[١].

ويرى "فاجنر " ما عدّ ه"برويلش" أنه من حسن الحظ أن الشعر العربي لم يدون وأنه نقل شفاها حتى بعد ظهور صناعة الورق سنة ٨٥١ م، إذ أن الرواية الكتابية هي التي أدت إلى التحريف بالنصوص زيادة كبيرة.

"نظرية الشعر الشفاهية Oral Poetry Theorie" وتتوثق النظرية الشفاهية (الروائية) للشعر العربي عند "باري" منذ سنة ١٩٢٨م على لغة "هومر"، ثم نقلها تلميذه "لورد" إلى تقاليد ملحمية . ومفاد هذه النظرية أن المنشد لا يستظهر القصائد الملحمية التي تُلقى القاءً شفهياً بل يُعيد صياغتها من جديد في كل مرة تُلقى، أي كلُّ إنشاد هو صياغة جديدة أو نظم جديد، إذ يوجد توحد بين المؤلف والمنشد، ومن ثَمّ فليس للملحمة الشعرية مؤلف ولا نصّ أصلي، ويكون التأليف ارتجالياً لكلام طويل مترابط ممكن للمرتجل بما تهيّأ له من ثروة صياغية يمكن له استخدامها باستمرار . هذا وأن أسلوبه يتميز بتجنب جملٍ متجاوزة نهاية البيت، أي يبتعد عن ا لتضمين أو التدوير[٢].

---

[١] يستطرد لذكر ما صدر لناصر الدين الأسد في رسالته : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، القاهرة، ١٩٥٦. ودراسة فؤاد سزكين في كتابه: تاريخ التراث العربي . ومحاولتهما لإثبات صحة الشعر العربي القديم فيما افترضاه بكتابة الرواية المبكرة وأنه لم يأت شفاها.

[٢] ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي...، ٥١.

وطبقت هذه النظرية الشفاهية على آداب وأجناس أدبية شديدة التباين وكانت مدخلاً إلى الدراسات العربية فيما كان من مقالة "لمونرو" وكتاب "زويتلر"[١]. إذ يجد أن ما جاء في النظرية الشفاهية متوافراً في القصائد العربية القديمة من حيث طول القصائد وأنها ارتجالية وينقطع البيت عن البيت ما بعده لعدم التضمين[٢].

لكن الشروط التي جاءت في نظرية "ياري- لورد" لا تنطبق كلها على الشعر العربي، فالقصيدة العربية ليست شعراً ملحمياً، وطولها يقدر على أقصى تقدير مائة وعشرون بيتاً. إن غالبية القصائد لها مؤلفون أفراد.

إن القصائد العربية لم تكن في جميعها ارتجالية بل تطلبت تهذيباً طويلاً لصياغاتها. والحكاية في الملحمة ليست لها قدسيتها في القصيدة العربية[٣].

فمن البديهي أن "زويتلر" لم ينظر إلى كل تلك الامور، ومن ثَمّ فقد ضمّ كل الشروط التي اشترطها ياري- لورد في نظريتهما نشأة الشعر الشفهي، بل أصرّ على أن الشعر العربي القديم كان للإلقاء الشفهي وهي حقيقة واضحة في الشعر المروي شفاهاً ولا يختلف عليه اثنان [٤]. إن أهم حجة "لزويتلر" و "مونرو" هي الثراء الصياغي للشعر العربي القديم. وحسب رأي "ياري- لورد" تمكن الصياغات المنشدين المرتجلين من الإنشاد الارتجالي، ولكن- في الواقع- لا تكاد جلّ الصياغات التي كشف عنها في حد ذاتها تتحدد، فهي أحياناً ليست شائعة بدرجة كافية لذلك الأمر،

---

(١) ويقصد به المؤلف دراستين الأولى لمونرو وهي:

Momroe Oral Composition in pre- Islamic portray, HAL (1972).

التأليف الشفهي لشعر ما قبل الإسلام (الجاهلي). والثانية لزويتلر وهي:

Mzwettler: The Oral Traaition of classical Arabic poetry. Columbus, 1978.

التقليد الشفهي للشعر القديم.

(٢) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٢.

(٣) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٢.

(٤) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٣.

وأحياناً مختصرة جداً لأنه ما تزال هناك صياغات غير قليلة باقية لوصف الشعر العربي بأنه ملتزم صياغياً(١).

ويخلص "فلجنر" من كل ما تقدم أنّ الشعر العربي لم يكن شفهياً، ولو كان كذلك حسب مفهوم "ياري- لورد" لكان "زويتلر ومونرو " على حق في أن مشكلة الصحة والبدائل وأوجه العزو المتناقضة إلى الشعراء قد حُلّت من تلقاء نفسها، اذ لم يعد يوجد لها عمق تاريخي . فربما كانت كل قصيدة في الشكل الحالي لدينا أداة تأليف "Compostion- preformance" لموضوع موجود منذ مدة طويلة من الزمن الذي دُونت فيه، وأن البدائل لا تمثل الا أوجه أداء مختلفة، إذ لا حاجة إلى محاولة إعادة النص الأصلي لأنه لا يوجد أصل في الشعر الشفهي(٢).

وما دامت صحة الشعر العربي لم تثبت إلى الآن بأي منهج كما يقول "فاجنر " بل يمكن نفيها والسؤال المطروح عن كيفية حال الصحة للشعر العربي ، فيمكن القول إنه من غير الممكن أن يوصف الشعر العربي القديم في مجمله – كما زعم مرجليوث وطه حسين – غير صحيح لأنه لابد من وجود النموذج المثال الذي على غراره كانت أعمال النحل والانتحال واحتاج فقاء اللغة والمفسرون إلى ذلك المثال أيضاً . فضلاً عن عدم وجود دراسات عربية تعطي أحكاماً مناسبة لصحة الشعر العربي وإنها في الغالب أحكام وفق الإحساس وبناء على ذلك جاءت متناقضة. وذلك ما تعرضت له معلقة امرئ القيس ولامية العرب للشنفرى(٣).

---

(١) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٤.

(٢) ينظر: أُسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٦.

(٣) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية، ط١، ج٤/٣٣٤- ٣٣٥.

المبحث الثاني

آراء المحدثين العرب في صحة الشعر الجاهلي

وكان للعرب في هذا المضمار دراسات وآراء طرحوا فيها قضية صحة الشعر الجاهلي، وأولى تلك الدراسات ما قدّ مه مصطفى صادق الرافعي في كتابه الموسوم "تاريخ آداب العرب " حشّد فيه آراء النقاد العرب القدامى في الرواية والرواة وعملهم في النحل على الشعراء ووضع الشعر المنحول، ولكن من غير أن يبين له رأياً في ما يطرحه، ومع ذلك فله "فضل السبق وفضل الاستقصاء في الجمع"[١].

وقد بين الرافعي البواعث على وضع الشعر في الإسلام ورآها في:

١- تكثُّر القبائل لتعتاض عما فقدته بعد أن راجعت الرواية ، وخاصة القبائل التي قلّت وقائعها وأشعارها، وكانت أُولاها قبيلة قريش وقد وضعت أشعاراً كثيرة على حسّان بن ثابت[٢].

٢- حاجة علماء اللغة إلى الشواهد من أجل تفسير الغريب ومسائل النحو ،وكان الكوفيون أكثر الناس وضعاً للأشعار للاستشهاد بها بسبب ضعف مذهبهم وتعلّقهم على الشواذ واعتبارها أصولا يقاس عليها ، ولو سمعوا بيتاً واحداً فيه جواز شيء مخالف للأصول جعلوه أصلاً وبوّبوا عليه، وبخلاف البصريين ، لذلك كان يضطر الكوفيون إلى الوضع فيما لا يجدون له شاهداً شعرياً إذا كانت العرب على خلافهم[٣].

٣- حاجة المعتزلة إلى الشواهد في تفسير القرآن الكريم ،إذ كانوا يولّدون الشوا هد للاستشهاد بها على مذهبهم[٤].

---

(١) مصادر دراسة الشعر الجاهلي: ٣٧٧.

(٢) تاريخ آداب العرب: ٣٦٥.

(٣) تاريخ آداب العرب: ٣٦٩-٣٧٠.

(٤) تاريخ آداب العرب:

٤- كثرة القصّاصين وأهل الأخبار وحاجتهم إلى الشواهد على الأخبار، مما دفعهم الى وضع الشعر لما يلفّقونه من الأساطير ، فوضعوا شعراً على عهد آد م ومن دونه من الأنبياء وأولادهم وأقوامهم، وأول من أفرط في ذلك محمد بن اسحق صاحب السيرة النبوية[١].

وهكذا كان للرافعي أن يدور مع القدماء من العرب في ما يروون من أخبار وسردها، وما انبثّ في كتبهم من أحاديث ، وحصر موضوع الرواية والرواة في دائرة القدماء نفسها "ولم يحمّل نصاً أكثر ممّا يحتمل، ولم يعتسف الطريق اعتسافاً إلى الاستنتاج والاستنباط، لا إلى الظن أو الافتراض، ولم يجعل من الخبر الواحد قاعدة عامة، ولا من الحالات الفردية نظرية شاملة[٢].

طه حسين ونظرية مرجليوث، الشك في الشعر الجاهلي

إذ كانت آراؤه مطابقة لما جاء به "مرجليوث" ونظريته في الشك في الشعر الجاهلي ونفي أن يكون هناك شعر لدى العرب الغارقين في البداوة والذين لا يعرفون طريقاً إلى الكتابة وانتهى في أرائه إلى ما انتهى إليه "مرجليوث" من "أنّ الكثرة المطلقة مماّ نسمّيه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء ، وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثّل حياة المسلمين وميولهم وأحوالهم أكثر ممّا تمثّل حياة الجاهليين"[٣]، و "أن هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر الإسلام"[٤].

---

[١] تاريخ آداب العرب: ٣٧٦-٣٧٩.

[٢] مصادر الشعر الجاهلي: ٣٧٩.

[٣] في الأدب الجاهلي: ٧١-٧٢.

[٤] في الأدب الجاهلي: ٧٣.

ونراه يقسّم الشعر الجاهلي إلى ثلاثة أضرب ،حتى ليبدو لنا أنه يكاد يعتدل في الأمر بعض الشيء، فيقول: "إنّا نرفض شعر اليمن في الجاهلية ، ونكاد نرفض شعر ربيعة أيضاً ... وأقلّ ما توجبه علينا الأمانة العلمية أن نقف من الشعر المضري الجاهلي ، لا نقول موقف الرفض أو الإنكار ، وإنما نقول موقف الشك والاحتياط"[١].

وقد كانت هناك دوافع اعتمدها طه حسين للشك في الشعر الجاهلي جعلها في خمسة أمور ، أولاها أنهّ لا يمثل الحياة الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية للعرب الجاهليين.

فقد رأى في الشعر الجاهلي من الناحية الدينية أنه لا يظهر من الديانة الوثنية التي كانت سائدة في الجزيرة العربية فيرى أن الشعر الجاهلي "يظهر لنا حياة غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشعر الديني القوي والعاطفة الدينية المتسلّطة على النفس والمسيطرة على الحياة العلمية ... وأماّ القرآن فيمثل لنا حياة دينية قوية تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدال..."[٢].

ويعلّق على الناحية العقلية بالقول : "أفتظنّ قوماً يجادلون في هذا الأشياء جدلاً يصفه القرآن بالقوة، ويشهد لأصحابه بالمهارة . أفتظنّ هؤلاء القوم من الجهل والغباوة والغلظة والخشونة بحيث يمثّلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين؟ كلا ! لم يكونوا جهّالاً ولا أغنياء ، ولا غلاظاً ولا أصحاب حياة خشنة جافية ، وإنما كانوا أصحاب علمٍ وذكاء، وأصحاب عواطف رقيقة، وعيشٍ فيه لين ونِعمة..."[٣].

---

[١] في الأدب الجاهلي: ٢٧١-٢٧٥.
[٢] في الأدب الجاهلي: ٨٠.
[٣] ينظر في الأدب الجاهلي: ٨١.

أما أن الشعر لا يمثل الحياة السياسية[١] للعرب قبل الإسلام لانهم كانوا على اتصال بمن حولهم من الامم اتصالاً قوياً ، وذكرهم القرآن في سورة الروم وفي اتصالهم الاقتصادية بغيرهم من الأمم في سورة قريش.

وأن الشعر لا يمثل الحياة الاقتصادية [٢] اذ لا توجد في الشعر أو في شعر أي شاعر أية إشارة إلى طبيعة تلك الحياة.والقرآن فيه الكثير مما يبين وجود الفقراء والأغنياء، وأنه عني بتحريم الرّبا وحثّ على الصدقة وفرض الزكاة .وأن ذلك لم يكن ليشير إليه القرآن لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخلية من الفساد والاضطراب بحيث تدعو إلى ذلك . فضلاً عن إشارات القرآن إلى نواح نفسية خالصة في ذمّ البخل، وتظهر صلة العربي بالمال وحبّه الجمّ له، على حين نجد الشعر الجاهلي يظهر كرم العربي وأنه متلاف للمال مُسرف في ازدرائه.

أمّا عن طبيعة الحياة الاجتماعية للعرب في الجاهلية ، فيقول عنها : "فهذا الشعر لا يُعنىَ إلاّ بحياة الصحراء والبادية، وهو لا يُعنىَ بها إلاّ من نواحٍ لا تمثّلها تمثيلاً تامًّا. فإذا عرض لحياة المدر فهو يمسّها مسّاً رقيقاً ولا يتغلغل في أعماقها ، وما هكذا نعرف شعر الإسلام . ومن عجيب الأمر أناّ لا نكاد نجد في الشعر الجاهلي ذكر البحر أو الإشارة إليه، فإذا ذكر فذكرٌ يدلّ على الجهل لا أكثر ولا أقلّ.أما القرآن فيمنّ على العرب بأن الله قد سخر لهم البحر، وبأنّ في هذا البحر منافع كثيرة..."[٣].

---

[١] ينظر في الأدب الجاهلي: ٨٢–٨٣.

[٢] ينظر في الأدب الجاهلي: ٨٣–٨٥.

[٣] في الأدب الجاهلي: ٨٧.

أمّا ثاني دوافع الشك عند طه حسين في ما يراه من اختلاف اللغة بين عرب الشمال وعرب الجنوب : وأن الشعر بعيد كلّ البعد على أنْ يمثّل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنهّ قيل فيه[١].

وثالثها ، ففي اختلاف اللهجات بين العدنانيين والقحطانيين فيما يقوله الرواة في أنهم "مجمعون على أنّ قبائل عدنان لم تكن متحدة اللغة ولا متفقة اللهجة قبل أن يظهر الإسلام فيقارب بين اللهجات المختلفة، ويزيل كثيراً من تباين اللهجات ، وكان من المعقول أن تختلف لغات العرب العدنانية وتتباين له جاتهم قبل ظهور الإسلام ولاسيما إذا صحّت نظرية العزلة العربية.... فإذا صحّ هذا كلّه كان من المعقول جداً أنْ تكون لكلّ قبيلة من هذه القبائل العدنانية لغتها ولهجتها ومذهبها في الكلام ، وأن يظهر اختلاف اللغات وتباين اللهجات في شعر هذه القبائل الذي قيل ،قبل أن يفرض القرآن على العرب لغة واحدة ولهجات متقاربة ، ولكننا لا نرى شيئاً من ذلك في الشعر العربي الجاهلي..."[٢].

أما رابع تلك الدوافع في شكوك طه حسين ما رآه في الاستشهاد بالشعر الجاهلي على ألفاظ القرآن والحديث وكأن "الشعر الجاهلي قد قُدَّ على القرآن والحديث، كما يُقَدُّ الثوب على قدّ لابسه ، لا يزيد ولا ينقص عماّ أراد طولاً وسعةً "[٣] ويرى في ذلك أنهّ ليس من طبيعة الأشياء . ولا يجوز الاطمئنان إلى ذلك الأمر إطلاقاً في الموازاة بين القرآن والحديث والشعر الجاهلي ، بل يحمل الأمر إلى الشك والحيرة[٤].

---

(١) ينظر: في الأدب الجاهلي: ٨٨-٩٨.

(٢) في الادب الجاهلي: ١٠٣-١٠٤.

(٣) في الادب الجاهلي: ١٢٠.

(٤) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٢٠.

وآخر تلك الدوافع ففي ما رآه طه حسين في الرواية الشفوية للشعر وهو أمر يبعث الشك والريبة في النفس وأن يُصرَم بالنحل والوضع[١].

ويختم طه حسين حديثه عن دوافع شكه تلك بالقول : "إنّ من الحق علينا لأنفسنا وللعلم أن نسأل : أليس هذا الشعر الجاهلي الذي ثبت أنه لا يمثّل حياة العرب الجاهليين ولا عقليتهم ولا ديانتهم ولا حضاراتهم، بل لا يمثل لغتهم، أليس هذا الشعر قد وضع وضعاً وحُمل على أصحابه حملاً بعد الإسلام؟ أما أنا فلا أكاد أشكّ الآن في هذا، ولكنّنا محتاجون بعد أنْ ثبتت لنا هذه النظرية، أن نتبين الأسباب المختلفة التي حملت الناس على وضع الشعر والنثر ونحلهما بعد الإسلام "[٢]. وقد أوجد طه حسين للشك في أنّ الشعر الجاهلي منحول وموضوع أوجد أسباباً منها سياسية، ومنها دينية ، وثمة أسباب تعود للقصص والقصاصين ، أو يعود للشعوبية ، أو ما ردّه إلى الرواة، مبسِّطاً القول فيها ، وافرغ فيها كثيراً من الجهد حتى وصل إلى أنّ "كلّ شيء يدعو إلى نحل الشعر وتلفيقه ، سواء في ذلك الحياة الصالحة ، حياة الأتقياء والبررة، والحياة السّيئة، حياة الفسق وأصحاب المجون"[٣].

فالأسباب السياسية كان يعني بها – طه حسين– العصبية القبلية ،ولكن من دون أن يتحدّث عنها حديثاً شاملاً .وهي ما كانت بين المهاجرين والأنصار ،ويورد تأييداً لذلك ما روي عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أنهّ نهى عن رواية الشعر الذي تهاجَى به المسلمون والمشركون أيّام النبيَّ مُحَمَّدٍ (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلّم). وتثبت هذه الرواية نفسها برواية أخرى وهي أن قريشاً والانصار تذاكروا ما كان بينهم من ذلك الشعر لأنّهم وجدوا فيه اللذة والشماته [٤]. وأنّ قريشاً نظرت فاذا

---

[١] ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٩.

[٢] في الأدب الجاهلي: ١٢٣.

[٣] في الأدب الجاهلي: ١٩٣.

[٤] ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٣٢-١٣٤.

حظّها من الشعر قليل في الجاهلية- على حدّ قول ابن سلام- فاستكثرت منه في الاسلام، وليس من شك "في أنّها استكثرت بنوع خاص من هذا الشعر الذي يُهجَى به الأنصار"[١].

ولا يكتفي طه حسين بذلك بل يضيف : "ونحن لا نقف عند استخلاص هذه النتيجة وتسجيلها، وإنمّا نستخلص منها قاعدة علمية، وهي أنّ مؤرِّخ الآداب مضطر حين يقرأ الشعر الذي يُسمىَّ جاهلياً أنْ يشكّ في صحته كلّما رأى شيئاً من شأنه تقوية العصبية أو تأييد فريق من العرب على فريق . ويجب أن يشتد هذا الشكّ كلّما كانت القبيلة أو العصبية التي يؤيدّها الشعر قبيلة أو عصبية ، قد لعبت- كما يقولون- دوراً في الحياة السياسية للمسلمين"[٢].

أما ما كان لأسباب دينية[٣] فكان النحل يقصد في بعض أطواره إلى إثبات صحة النبوّة وصدق النبيَّ مُحَمَّد (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلّم) وما كان من شعر وضع تمهيداً لهذه النبوة وما يتّصل بها من الأخبار والأساطير ، وفي سيرة ابن هشام ضروب كثيرة من هذا النوع من الشعر . بل هناك نوع من الشعر اضيف الى الجاهليين من عرب الجنّ إرضاءً لحاجات العامة الذين يريدون المعجزة في كلّ شيء . أو ما وضع من شعر تعظيماً لشأن النبيَّ (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم).

ذلك فضلاً عما ذكره من أثر الدين في نحل الشعر ووصفه وحاجة العلماء لتفسير القرآن فيما جاء عن الأمم القديمة البائدة كعاد وثمود[٤]. أو ما كان بسبب الحركة العلمية بعد اتصال العرب بالأمم المغلوبة ، فأرادوا هم والموالي أن يدرسوا

---

[١] في الأدب الجاهلي: ١٣٤.

[٢] في الأدب الجاهلي: ١٤٥-١٤٦.

[٣] ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٤٧-١٥٠.

[٤] ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٣.

القرآن درساً لغوياً ويثبتوا صحّة ألفاظه ومعانيه[١]. أو ما كان بسبب الخصومات بين علماء الدين[٢] أو ما كان من وضع على أحاديث من كان على دين الحنيفية دين إبراهيم (عليه السلام) لإثبات قِدم الإسلام في بلاد العرب ،وعليه حمل كل ما يوجد من الأخبار والأشعار والأحاديث التي تضاف إلى الجاهليين والتي يظهر بينها وبين ما جاء في القرآن والحديث من شبهٍ قوي أو ضعيف[٣].

وتحدث عن الديانتين اليهودية والنصرانية وانتشارهما في البلاد العربية ولا يكون لهما أدنى أثرٍ ظاهر في الشعر العربي قبل الإسلام . فالأمر مع اليهود والنصارى كان سيان أن يتعصّبوا لأسلافهم من الجاهليين، ويرووا شعراً كما للوثنيين، فنحلوا كما نحل غيرهم وأضافوا أشعاراً الى السموأل بن عاديا وإلى عدي بن زيد وغيرهما من شعرائهم[٤].

وليس ذلك حسب طه حسين في شكوكه في الشعر الجاهلي فيعرض لطائفة من الشعراء الذين شكّك في صحة شعرهم وما نُحل عليهم وأضيف إلى شعرهم ،أو التشكيك في شخصيتهم وشاعريتهم أو اضطراب شعرهم واختلاطه مع شعر غيرهم من الشعراء. فيقدّم لهؤلاء الشعراء وهم أمرؤ القيس وعلقمة وعبيد بن الأبرص وعمرو بن قميئة والمهلهل وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وطرفه ابن العبد والمتلمّس والأعشى، فضلاً عن الشعر المُضَريّ[٥].

أمّا مقياسه في الحكم على صحة الشعر الجاهلي فيرى أنّ نقد السند وحده لا يكفي "لتصحيح ما وصل إلينا من طريقه، ولابد لنا من أن نتجاوز هذا النقد الخارجي

---

[١] ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٣.

[٢] ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٤-١٥٥.

[٣] ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٧.

[٤] ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٦٢-١٦٣.

[٥] ينظر: الأدب في الجاهلي: ٢١٦-٢٧٦.

إلى نقدٍ داخلي ، إنْ صحّ التعبير – إلى نقدٍ يتناول النصّ الشعري نفسه في لفظه ومعناه ونحوه وعروضه وقافيه"[١] ثم يستدرك ليقول : "فنحن لا نستطيع أن نقول في يقينٍ أو ترجيح علمي، إنّ هذا النصّ ملائم من الوجهة اللغوية للعصر الجاهلي أو غير ملائم ، لأنّ لغة هذا العصر الجاهلي لم تُضبط ضبطاً تاريخياً ولا علمياً صحيحاً، وكلّ ما صحّ لنا منها صحة قاطعة،ولكنها في حاجة إلى التدوين ،إنما هي لغة القرآن ، ولكن من ذا الذي يستطيع أنْ يزعم أنّ القرآن قد استعمل كلّ الألفاظ التي كانت شائعة مألوفة بين المضربين أيام النبي ..."[٢]. وقد يتخذ البعض غرابة اللفظ مقياساً لتحقيق الشعر الجاهلي و يصفه "بأنهّ مذهب خدّاع "[٣]، "ولا ينبغي أنْ نتخذ بسهولة اللفظ دليلاً على النحل"[٤]. وينبه إلى المقياس المركّب في عدم اعتماد اللفظ وحده أو اللفظ والمعنى، وإنمّا على اللفظ والمعنى وعلى أشياء فنية وتاريخية[٥]. وتاريخية[٥].

يعلن طه حسين عن منهج في صحة الشعر الجاهلي والتشكيك فيه ، أنه يمضي على منهج "ديكارت" في انه على المرء ألا يقبل أمراً على أنهّ حقيقة ، إلا إذا قامت الدلائل البينة على صحته وأنه لم يكن منهجَ شكٍّ للشّكّ ذاته، وإنمّا يتخذ الشكّ وسيلةً لليقين[٦].

وقد تعرض كتاب طه حسين بالنقد والنقض من لدن أكثر من ناقد ودارس في الأدب العربي وردّوا عليه منهج ه الذي لم يلتزمه في كثير من الأحيان "فهو على

---

(١) في الأدب الجاهلي: ٢٨٦.

(٢) في الادب الجاهلي: ٢٨٦.

(٣) في الادب الجاهلي: ٢٨٧.

(٤) في الأدب الجاهلي: ٢٩١.

(٥) ينظر: الأدب في الجاهلي: ٢٩٦–٢٩٧.

(٦) ينظر: في الادب الجاهلي: ٧٤.

الرغم من قبضه على منهج ديكارت ، ونعيه الاطمئنان إلى ما يقوله القدماء ،قد اطمأنّ في كثير من هذا النحو الجديد من البحث إلى ما يرويه صاحب الأغاني وغيره...."[١]، "ولكنه بغلّوِه في تحرّي أسباب الاختلا ق على الجاهليين، التقط من كتب المحا ضرات جميع ما فيها مما يتعلّق بالاختلاق ، وبالعوامل التي حملت عليه... ولم يسِر في ذلك على ما يقضي به مذهب ديكارت ... بل وثق به ثقةً مطلقة "[٢]. بل نُقد منهجه في أنه يورد أخباراً وروايات كانت جديرةً بعنايته في الوقوف عندها ونقدها وتبيين زائفها ومن ثَمَّ ردّها[٣]، لكنه لم يصنع معها شيئاً.

ويرى ناقد كتاب طه حسين ،أنهّ ينصّ على النتائج من غيرِ ذكرٍ للمقدمات ، إذ يعقد فصلاً كاملاً عن "الشعوبية ونحل الشعر" ولكنهّ "لم يأت برواية تدلّ على أنّ بعض الشعوبية انتحل "نحل" شعراً جاهلياً... وزعم انه وصل بهذا إلى ما كان يريده من تأثير الشعوبية ... ولكنّه لم يستطيع أن يضرب لك مثلاً يُريك كيف انتحلت الشعوبية شعراً جاهلياً، فضاق بنهج ديكارت ذرعاً..."[٤].

وكذلك الفصل الذي عقده عن "السّياسة ونحل الشّعر " وقد تحدث فيه عن الأنصار وقريش والخصومات بينهم، عقّب عليه ناقده بقوله: "كلّ ذلك مفهوم مفروغ منه، وليس فيه من جد يد، أما الجديد الذي فاجأ به الق رّاء فهو قوله بعد ذكر هذه العصبية: "يستطع الكاتب في تاريخ الأدب أن يضع سفراً مستقّلاً فيما كان لهذه العصبية بين قريش والأنصار من التأثير في شعر الفريقين الذي قالوه في الإسلام ، وفي الشعر الذي انتحله الفريقان على شعرائهما في الجاهلية"، مع أنّ مقدمته الطويلة لم يوجد بها كلمة واحدة تتصل بأنّ فريقاً من الفريقين اختلق شعراً ونسبه إلى شعرائه

---

[١] نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ١١.

[٢] نقد كتاب الشعر الجاهلي: ٢.

[٣] ينظر: نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ١٩٩-٢٠١-٢٧١-٢٧٦.

[٤] نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٢٤٧-٢٤٩.

في الجاهلية، وإنما الأحاديث كلّها فـي الشعراء الذين كانوا في أول العهد الإسلامي يتقارضون الشعر، وفي العهد الذي يلي ذلك"[١].

ومما أخذ على طه حسين الشعر الذي يضاف إلى امرئ القيس ليس من أمرئ القيس في شيء، وإنما هو محمول عليه ومختلق عليه اختلافاً، لقول الناقد في ذلك: "ذهب المؤلف في بعض الصحف من كتابه، إلى أنّ هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس، لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون له . ومقتضى تمسكه بأنّ امرأ القيس يمنيّ مولداً ونشأةً، وانّ لغة قحطان نازلة من لغة عدنان منزلة اللغات غير العربية، أن يكون جميع هذا الشعر الذي يضاف إلى امر ئ القيس منحولاً، فإنّا لم نجد شيئاً منه على غير اللغة التي ينظم فيها شعراء نجد والحجاز ، ولكن المؤلف يقول في هذه الصفحة إن البحث ينتهي به إلى أنّ أكثر هذا الشعر ليس من أمرى القيس في شيء. ومعنى هذا أنّ في الشعر المضاف إلى امرئ القيس شعراً هو منه في شيء، وأظن أنّ المؤلف سيجد كثيراً من المشقّة والعناء ليحلّ هذه المشكلة"[٢].

---

[١] مصادر الشعر الجاهلي: ٤٠٦-٤٠٧.

[٢] نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٣٠٦.

وأمّا بشأن نظرية العزلة العربية، فإذا صحّت وثبت أنّ العرب كانوا متقاطعين متنازعين، وأنه لم يكن بينهم من أسباب اتصال مادية ومعنوية ما يمكن من توحيد اللهجة. فردّت هذه النظرية فيما أنكره طه حسين حينما رآها تتعارض مع ما أراده من أنّ للجاهلين اتصالاً بالعالم الخارجي [١]. وكذلك ردّ عليه نظريته في اخ تلاف لغة الجنوب عن لغة الشمال لأ نّه أمر هو الآخر يتعارض مع نظرية العزلة ، فيما قاله عن تباين لغات القبائل ال عدنانية ولهجاتها ومذهبها في الكلام ، قبل أن يوحدّها القرآن[٢].

ومن مجافاة طه حسين للطريقة العلمية؛ أنه يورد النصوص على وجه يختلف عّما كانت عليه في حقيقتها ، والاستدلال بها على ما لا تدلّ عليه في أصلها لو أُوردَت كاملةً. من ذلك أنه يقول: "فأمّا خلف، فكلام الناس في كذبه كثير، وابن سلامُ ينبئنا بأنّه كان أفرس الناس ببيت شعر... محاولاً أنْ يتخذ من كلام ابن سّلام حجةً على كذبِ خلف ، ويريد أن يوجّه قول ابن سّلام – أفرس الناس بيت شعر – توجيهاً يوحي بأنهّ لتمكنه وقدرته ومهارته، كان قديراً على نحل الشعر ووضعه. ولكن ابن سلام لم يُرد ذلك بل نقيضه"[٣].

وممّا يوجّه إلى طه حسين من النقود أنهّ كان يُغير على كتب عربية وغير عربية فيلتقط منها آراء وأقوالاً. ويسعى الناقد الخضر حسين الى الكشف عما أخذه من نظرية الشك التي جاء بها "مرجليوث" وانهّ تأثر بها كلّ التأثُر[٤].

---

[١] ينظر: نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٩٩-١٠٠.

[٢] ينظر: نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٣٢٣.

[٣] نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٢٧٢.

[٤] ينظر : نقض كتاب في الشعر الجاهلي : ١٧-٢٠، ٢٢، ٤٧، ٧٠، ١٠٠، ١١٥، ١٧٤-١٧٧، ٢١٢-٢١٣، ٢٦٩ -٢٧١، ٢٧٥، ٣٦١.

وقد وجهت نقود ك يثوة إلى تلك الأسباب التي رآها طه حسين أنّها مدعاة للشكّ في الشعر الجاهلي وسلّم بها حقائق لنفي وجود شعر جاهلي ، تلك التي ردّها إلى أسباب سياسية وأُخَر دينية، أو ما ردّه إلى القصص وما وضعه القصّاص ، أو ما وُضِع لغايات شعوبية، أو ما كان من عمل الرواة وما وضعوه ونحلوه على الشعر الجاهلي.

وقد أجمع النقا د على أنّ طه حسين لم يورد شيئاً من الشعر الجاهلي الذي دعت السياسة إلى نحله- وقد عقد فصلاً من كتابه فيها- على الرغم من أنه أطال حديثه عن المقدمات الظنيّة والفروض المُ تخيلة، لكنّه لم ينته بها إلى النهاية التي عقد من أجلها عنوان فصله [(١)]، وكذلك ما كانت أسبابه دينية فردّ ه السيد محمد الخضر حسين إذ "ينكر المؤلف كلّ ما يُروى من الشعر والأخبار الممهّد ة للبعثة النبوية... إذ ليس من المحتمل عنده أنْ يقال فيها شعر أو يرد عنها خبر أنْ يدّعيها صاحبها . أما الذين يعتقدون بأنّ نبوّة أفضل الخلق حقّ ، فمن الجائز عندهم أن يسبقها شعر أو خبر يتّصل بها، وشأنهم أن يفحصوا ما يرد في هذا الصدد ويضعوه بمنزلته من الوضع أو الضعف أو الصحّة، وكذلك فعل علماء الإسلام فحكموا على جانب ممّ ا كان من هذا القبيل بالوضع ، كالأخبار والأشعار المعزوة إلى ق س بن ساعدة"[(٢)].

أما بالنسبة لما ورد من شعر أو نثرٍ عن الجنّ ووجودها وأحبارها فيذكر طه حسين أنها إنماّ وضعت بعد الإسلام وضعاً لتبرير سورة الجنّ في القرآن الكريم المنزّل على أفصح العرب ، وما نسب إلى العرب اصطنع اصطناعاً مجاراةً للعقيدة التي اقتضتها هذه السورة. والحقيقة أنّ عرب الجاهلية كانوا يعتقدون بالجنّ، ونظموا

---

(١) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢١ .وينظر: نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ١٨٥.

(٢) نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ١٨٨.

شعراً عن علاقة الجنّ بالشعر والشعراء ، ولم تكن أم ة من الأمم- سامية أو آرية- تخلو من الاعتقاد بالجنّ أو الأرواح الخيّرة والشريرة(١).

أما فيما يخصّ أمر الشعر الممهد للبعثية النبوية ، فيرى الشيخ الخضري أنّ انتظار بعض علماء العرب وكهّانهم وأحبار اليهود ورهبان النصارى لبعثة نبيٍّ عربيّ من المسائل التي ذكرها القرآن، وأن طه حسين نفسه يرى أن العصر الجاهلي القريب من الإسلام لم يضع ، ويمكن تصوّره تصوراً واضحاً وصحيحاً، ولكن بشرط عدم الاعتماد على الشعر بل على القرآن من ناحية ، وعلى التاريخ والأساطير من ناحية أخرى، وجاء في ا لسيرة النبوية لابن هشام وغيره ضروب كثيرة من هذا النوع . فردّ ذلك الشيخ الخضري بعدم صحة القول فيه ، وذلك لان سيرة ابن هشام لم يرد فيها بيت واحد من الشعر الذي يوحي بالتمهيد للبعثة النبوية ، والشعر الذي ورد كان في غير ذلك في أمر الأربعة المتفرقين عن عبادة الأوثان في طلب الأديان(٢).

ثم يعقّب الأستاذ الخضري على أمر تفسير القرآن وما ذكره طه حسين أنّ ه من منحول الشعر ما أورده المفسّرون زاعماً أنهّم أوردوه لإثبات عربية القرآن ، وزاد في غلوه بأنهم حرصوا على أن يستشهدوا على كلّ كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب لإثبات عربية الكلمة. ويرى الخضري أن الأمر ليس كذلك إذ ما موجود من كتب تفسير مهمة جداً مثل الطبري والزمخشري، ففيهما استشهادات كثيرة من شعر العرب وقد عني مؤلفاهما كلّ العناية بذلك الأمر ، ولكن أن يكون هناك استشهاد بشعر على كلّ كلم ة من القرآن فذلك ادّعاء لا يؤيدّه الواقع، وأن عدد الشواهد في الكشاف كان سبعمائة وسبعاً وعشرين شاهداً وهذا لا يمثّل عدد كلمات القرآن بطبيعة الحال. والخطأ في ظن طه حسين أن تلك الشواهد كلّها كانت جاهلية

(١) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢٤.

(٢) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢٤-٤٢٥.

جيء بها لإثبات عربية القرآن، والأمر الواضح والصحيح أن أكثر تلك الشواهد كانت لشعراء إسلاميين، وقليل منها لشعراء جاهليين أو مجهولين، ولم تكن استشهاداً على عربية القرآن، وإنمّا لبيان مفهوم الكلمات التي يراها الناس غريبةً أحياناً[١].

---

[١] ينظر مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢٥.

المبحث الثالث

الـــردود والمـــراجعات في صحـة الشـــــعر الجاهلـــي

توطئة

لقد تعرضت نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي جاء بها "مرجليوث" للنقد والردّ حتى من المستشرقين الذين كانوا شيوخ "مرجليوث" أو أقرانه أو تلامذته، من ذلك ما أشار إليه الأستاذ محمود محمد شاكر في مقالٍ له : "ومن الإنصاف للمستشرقين أقول لك: إن كثيراً من شيوخ مرجليوث وأقرانه وتلامذته، قد رفضوا هذه القضية وردّ عليها ونقضها، وكان من آخرهم- فيما أعلم- المستشرق "آريرى" فقد لخّص أدلة "مرجليوث" ونقضها عليه، وذلك في كتابه "المعلقات السبع" ثم قال في آخر كلامه : "إن السفسطة- وأخشى إن أقول الغش في بعض الأدلّة- التي ساقها الأستاذ "مرجليوث" لا تليق البتة برجل كان- ولا ريب- من أعظم أئمة العلم في عصره[١].

ومن المستشرقين من كان منصفاً معتدلاً فيما كانت له من آراء ووقفات إزاء الشعر العربي القديم في صحة وثوقه، أو من جانب الشك فيه، أو نفيه.

وذلك ما قرأناه في دراسات المستشرق الألماني "**بروينلش**"[٢] عن صحة الشعر الجاهلي ونكاد نراه ينفي نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي جاء بها "مرجليوث" ذلك المستشرق المتعصب كل التعصب للمسيحية والغرب على السواء.

إذ نجده- أي بروينلش- يرى أنّه ليس من الصعوبة بمكان أن نعترف بوجود شعر جاهلي تناقلته الأجيال عبر قرون طويلة من الزمان وموغلة في القدم . وذلك يعود- كما يرى- إلى طبيعة الثراء اللغوي، الذي تتمتع به اللغة العربية من كثرة

---

[١] المستشرقون والثقافة العربية: صحيفة الأهرام من ١٩٨٢/٤/٣٠.

[٢] ينظر: دراسات المستشرقين: ١٣١- ١٤٢ في آرائه جميعاً.

الترادفات وشبهها، أو فيما يعود إلى ذلك البناء الوزني المتراب ط في تركيب الشعر . إلا أنّ السبب في ازدياد الأمر سوءاً كان يعود لعيوب لحقت بالخط العربي وطريقة كتابته، فضلاً عن ظهور صناعة الورق وكتابة المؤلفين والتدوين مع القرن الثالث الهجري ووجود النساخين، فظلّت الرواية المثل الأعلى الذي يُعتدّ به لتحصيل العلوم الإسلامية.

بل نقرأ في آرائه ردوداً على ما جاء في نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي تزعمها "مرجليوث" وكأنه لا يتّفق معه في المسألة التي أثاره ا حول النقوش العربية الجنوبية وعلاقتها بكتابة الشعر، حيث يرى "مرجليوث" أنه من غير المعقول أن يكون للبدو غير المتحضرين ما ليس لغيرهم من المتحضرين.

فإذا كانت لغة الشعر تختلف عن لهجات العرب بين الشمالية والجنوبية، فإن ذلك لا يعني أنها لم تشارك في الثقافة المشتركة لشعر البدو. وإذا كان عرب الجنوب يتكلمون أكثر من لغتين، فإن الأمر ليس بسبب مجيء الإسلام وإجبارهم على تعلم لغة الشمال أو لغة القرآن، ومن ثمَّ كتابة شعرهم بلغة القرآن، فلغة عرب الجنوب من اللغات السامية وهي لغة قائمة بذاتها وكان بوسعها أن تجتمع بلغة عالية، وبذا يمكن تفنيد الرأي القائل بكتابة الشعر الجاهلي بلهجة القرآن.

أما موقفه م ن الرواية ورواة الشعر الذين حاول مرجليوث الطعن فيهم وفي رواياتهم، أو ما تعرض له الفراهيدي من الطعن، من أجل إقامة ذلك حجة على عدم صحة الشعر الجاهلي، فيفند رأي "مرجليوث " بهذا الشأن، فإنْ كان هؤلاء– أي الرواة– نالوا سمعة سيئة لأسباب كثيرة، إلا أنّ الغالبية منهم تستحق الثقة ، فهم رووا ذلك الشعر وحفظوه من الضياع ولما يتمتعون به من مكانة علمية راسخة بين جمهورهم.

وأما فيما يتعلق بعدم إفصاح الشعر الجاهلي عن ديانات العرب، فربما يعود الأمر إلى استبعاد المسلمين تلك الإشارات الوثنية، ولكن ينبغي عدم المبالغة في ما أحدثته تلك التغييرات في الشعر، ذلك لأن العرب الوثنيين كانوا قليلي التدين لتظهر في أشعارهم ملامح دينية ومعتقدية، ولا يمكن أن يوضعوا في مستوى شعوب النقوش العربية الجنوبية، فضلاً عن عدم تطابق شعر البدو مع طبيعة الحياة الواقعية لحياة العرب القدماء- أي الجاهلية الأولى-.

وأما فيما يتعلق بورود تعابير قرآنية حرفية في أشعار العرب قبل الإسلام والدعوة إلى تقصّي المواضع التي ترد فيها تلك التعابير، فإنه من الصعوبة الإتيان بذلك، إذ ليس ما يرد من إشارات في القرآن إلى وقائع جاهلية يعني بالضرورة اعتماد تلك الأشعار على القرآن أو أنها إسلامية، فلربما تكون جزءاً من أساطير الأولين الشائعة في الجاهلية التي أخذ بها كفار مكة على النبي- صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم- إدراجها في وحيه.

ويرفض "بروينلش" رأي "مرجليوث" بشأن موقف القرآن في عدم مهاجمة نماذج معروفة من الشعر جرى النظم فيما بعد على منوالها . فالأمر يعود إلى أن الزمن الذي نشأت فيه نماذج هؤلاء الشعراء، من حيث التقديم لقصائدهم بالغزل والنسيب وذكر رحلاتهم، لا يمكن أن يكون أحدها موضوعاً لهجوم محدد، والصورة المجردة تجلت في كثير من الصور الجزئية، وان تصوير نماذج للقصيدة لم يكن أمراً غريباً عن الشعراء.

أما فيما يخص نحل الأشعار والوضع على الشعراء ونسبتها إليهم فإن الأشعار لو كانت منحولة على العصر الأموي فلماذا إذن فضل علماء اللغة والنحو الذين ازدهروا في العصر ذاته، أخذ شواهدهم من الشعر الجاهلي على أخذها من

الشعر الأموي، لأنه لن تكون لغة الشعر الجاهلي أقرب إلى القرآن من لغة الشعر الأموي[١].

ومن المستشرقين من سار على التشكيك في وجود شعر جاهلي؛ المستشر ق "**نولدكه**" الذي يرى أن شكل القصيدة في عصر امرئ القيس لم يكن قديماً جداً وان الأشكال المنقولة تثير الشك والاتهام وأنها لم تعد حيّة، أو أنها نشأت قبل ذلك بزمن طويل، وانه لا يوجد بيت شعري وثيق النص يرجع في زمنه إلى خمسمائة ميلادية . ويجعل آخر عهد لذلك الشعر متمثلاً في شعر ذي الرّمة، وان ذا الرّمة يمثل الاتجاه الشعري القديم، بل يرى أ نّ نقطة التحول بدأت مع بداية الدولة العباسية في القرن الثالث الهجري.

وقد نظر "نولدكه" في شعر العرب القديم ورأى صعوبة إدراك أدق التفاصيل في الاستعمال اللغوي القديم، وذلك بسبب التراكيب وسعتها وكثرتها، فضلاً عن ترتيب الأبيات والمحافظة على ذلك الترتيب وتكرار الألفاظ والأفكار فيما بين الشعراء ونصوصهم الشعرية، لذا فالأمر يحتاج إلى زمن طويل لفهم ذلك الشعر، بل إن ذلك لن يتم ولن يفهم إلا لو جاء كاملاً.

فهو بهذا الرأي لا يحتمل وجود ذلك الشعر ال ذي ورثناه، وبذلك الكمّ الهائل وكيف تأتّى للعرب حفظ ذلك الشعر وكيف حافظوا على وحدة ترتيب أبياته أو وحدة الأفكار أو وحدة موضوع القصيدة، وكيف تم التمييز بين نصوص الشعراء وكيف اكتمل الأمر لكلّ شاعر وعبر قرون الزمن المتطاولة في القِدم . لذا نجده يرى استحالة بقاء أدب أمّة تتوارثه الأجيال من دون أن تدخل عليه يد الزمن ويد التغيير، لاسيما تتوارثه روايةً أو شفاهاً، وذلك يستحيل مهما كانت قوة الذاكرة التي يتمتع بها

---

[١] ينظر: دراسات المستشرقين: ١٤١.

العرب ومن ثمَّ الشعراء ورواتهم، فكيف حُفِظ روايةً إلى زمان كتابته في القرن الثالث الهجري في العصر العباسي، والعلماء قبل هذا كانوا يرجون عطاء الباذلين وإنهم سلكوا مسلكاً يتّسم بالاستهتار وعدم المسؤولية على حد تعبير "نولدكه" وقد نُحلت قصائد كاملة على أيدي الوعّاظ وأهل المحاضرات من اجل الحظوة والقبول لدى الناس ممن يستمعون إلى وعظهم ونصحهم.

ومن المستشرقين من يتخذ سبيلاً أخرى لطرح آرائه في صحة وجود الشعر الجاهلي بصورة خفية، كالذي سلكه المستشرق "**جولد تسيهر** " في مقدمته لديوان الحطيئة، في محاولة ليقول لنا إن عصراً قديماً عاش فيه الحطيئة لا وجود له ويتخذ منه مثلاً مقنعاً يضع تحته الحطيئة- وكأنه يمثل الشعر الجاهلي ووجوده أو قدمه- ويُلبس الحطيئة إياه، وليقول أو يثبت أن ليست هناك أدنى مسحة جاهلية يتسم بها شعر الحطيئة مقيماً حجته الأولى في ذلك على حادثة الملك النعمان بن المنذر مع وفود قبائل العرب إليه ليلبس حلته الثمينة "أكرم العرب" وكان حارثة بن آوس يومذاك من أكرم العرب. فيحاول بعضهم حسداً منهم أن يغووا الحطيئة في هجاء حارثة بن آوس لكنه يأبى لعلاقة تربطه معه . وذلك زمن بعيداً جداً عن زمن حياة الحطيئة فضلاً عن أنّ القصيدة- رقم ٥٣- "كيف الهجاء وما تنفك صالحة..." كانت موجهة إلى زيد الخيل وليس في ديوان الحطيئة ما يشير إلى علاقته بحارثة بن آوس من قريب أو بعيد.

ويبعد "جولد تسيهر " كل ما من شأنه أن يكون الحطيئة من شعراء العصر الجاهلي، فهناك الكثير من قصائد ديوانه لا يرد فيها أي تحديد لزمانها وهل نظمت قبل الإسلام أو بعده، لاسيما الحطيئة لم يتشبع بروح الإسلام وإنه كان يحرض المرتدين زمن الخليفة أبي بكر- رضي الله عنه- وأنه دخل الإسلام مضطرّاً . وأما

قصائده التي تشيع فيها روح الوثنية فليست دليلاً كافياً على نظمها في الجاهلية، فضلاً عن إن مهجوّيه كان معظمهم من المخضرمين . وهناك قصائد ترد فيها تصورات إسلامية وورود ألفاظ إسلامية فيها- قصائده: ١١، ١٣، ١٤، ٤٧.

أما عن إسلامه فإنه لم يكن ضمن الوفود التي وفدت على النبي- صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم- لإعلان إسلامها بين يديه، ولا يكون ضمن تلك الوفود إلا أعيان القبيلة، ولم يكن الحطيئة منهم بذي شأن.

ويرى "جولد تسيهر " أن الهجاء الذي شُهر به الحطيئة لم يكن من روح الإسلام وعصره الأول، لأن الشاعر كان يلقى المطاردة والرفض من دولة الإسلام لأسباب دينية، والأفراد الذين تنالهم ألسنة الشعراء يتمتعون بحماية الخلفاء وعمّالهم . أما في العصر الأموي ما عاد الهجاء جرماً يوآخذ عليه الشعراء، لذا اطلقوا العنان لألسنتهم في الهجاء وبلا حرج على عادة شعراء الجاهلية.

أي إن هجاء الحطيئة تفتق مع العصر الأموي نهاية القرن الهجري الأول أو بعد منتصف ذلك القرن مع قيام الدولة الأموية . وكأن "جولد تسيهر " يريد استبعاد امتداد العمر بالحطيئة منذ زمن النعمان بن المنذر إلى قيام الدولة الأموية و عصر الأحزاب والمناظرات السياسية والهجاء على أشده والنزاعات محتدمة وما من سبيل تمنع قول ذلك الشعر الذي شهر به الحطيئة، متخذاً من ذلك كله رأياً مقنعاً ليلبسه الحطيئة لينطلق إلى نفي الشعر أو الشك فيه، لتثبيت أو ترسيخ رأيه بعدم وجود شعر عربي قديم وان نهضة الشعر وإزهاره كانت مع العصر الأموي.

والحطيئة في نظر "جولد تسيهر " لا يمكن له أن يشذّ من بين الشعراء المدّاحين- لاسيما سعيه الحثيث للتكسب في شعره- ، بل حتى ناقته يعرضها في معرض زيارة لذلك الكريم وترجو نواله هي أيضاً مع صاحبها الحطيئة- قصيدته رقم -٧٣.

تزور امرءاً يؤتي على الحمد مالَ هُ ومن يؤت ي أثمانَ المحامدِ يُحمدِ

ولكثرما تكّسب الحطيئة في شعره وشكا حاجته وعياله الشديدة إلى المال لإدامة أودها وعيشها.

مناقشة آراء "ياروسلاف"

إذ يتعرض في كتابه "صبا نجد " لرأي ا بن قتيبة في طرحه للبناء ال فنّي المشروع للقصيدة العربية الكلاسيكية فيراه أنه حصره في الشعر الجاهلي : "ويحقق ابن قتيبة في هذا التأثير التعميمي أساساً عبر استخدام فعل يعود إلى الزمن الماضي استخداماً فنيّاً مقصوداً كما لو كان يقترح أنّ شعر يته مؤسسة على ممارسة أدبية لماضٍ له مشروعيته، وتمثل دائماً في الحالة العربية في شعر الجاهلية"[١].

بل يحاول القول إ نّ ابن قتيبة في مرجعية كلامه عن البناء النموذجي للقصيدة كان في واقع الأمر يصف شكلاً نموذجياً بلاغياً هو شكل القصيدة البلاطية الأموية والعباسية، وإنّه لم تكن من وظيفة فنيّة قد أدّاها لبن قتيبة بقدر ما أراد تأدية وظيفة الرسالة والخطبة– في زمانه– وإنّه قد أستخدم لغة مراوغة وتعميمية وبصيغة الماضي ليوهم القارئ بأنّه يتحدّث عن شكل فنّي له مشروعيته قصد إليه هو شكل القصيدة الجاهلية . وزيادة فإنّه يؤكد على أن النمط الذي قصد إليه ابن قتيبة من نصه النقدي كانت ساحته الساحة البلاطية ونمطه هو النمط الخطابي، بل كان نية ابن قتيبة الأكثر بعداً هي الإمساك باللحظة المراوغة الكلاسيكية الشكلية للقصيدة العربية وأن نموذج ابن قتيبة ينطبق كل الانطباق على القصيدة العربية حقاً، ثم أصبحت محوراً القصيدة العباسية وما يمكن استنتاجه من تعريف ابن قتيبة قبل كل

(١) صبا نجد: ٦٢.

شيء، هو التحقق من أن هذا الناقد العباسي يتحدث عن بنية تقوم بوظيفتها بلاغياً[١].

وياروسلاف ما يريد أن يقوله ببساطة هو "أن النموذج الشعري الوحيد ذا الممارسة الأدبية- حسب تعبيره- هو النموذج الجاهلي، أما نموذج قصيدة البلاط الأموي فنموذج بلاغي- بالمعنى اللغوي لا الفنّي- فالخطبة أو الرسالة تكتب للتأثير في الناس. فعندما أراد ابن قتيبة وصف النموذج البلاطي ذلك، أستخدم لغة تعميمية مراوغة لإيهام العموم بأنّه يتحدث عن النموذج الذي له شرعيته وهو النموذج الجاهلي، أمّا أصل المنهج أو لبّه الذي أقام هذه ال نتيجة فهو قراءة استبطانية لنية ابن قتيبة. هل يمكن لأحدنا أن يصدق أن عالماً استشراقياً كبيراً مثل ياروسلاف يبني نتائج في هذا الحجم الكبير والخطِر اعتماداً على نيّة ظنيّة لا على حقيقة علمية منهجية واضحة لذي كل بصر وبصيرة"[٢].

ويستفسر الرباعي هل ذلك الإصرار على المخالفة البعيدة كانت بدافع منهجي واثق ينشد الحقيقة العلمية حقّاً؟ وهل ذلك الإصرار المتكرر في كتاباته حول موقفه السلبي من كل الشعر الإسلامي الذي تلا الشعر الجاهلي كان فيه محقاً[٣].

أما إذا حاول أحد نفي الشك عما أ راده ياروسلاف من الاعتراف الخاص بمشروعية الشعر الجاهلي، فإنه سيثيره حتماً ربط هذا الشعر بغير الثقافة العربية كما يوضحه قوله: "أما الثقافة العربية الجاهلية فيمكن النظر إليها جغرافياً بصفتها ثقافة هامشية في حدّ ذاتها، ولكن بما أ نّها ولدت في ظلال الثقافتين اللتين ورثتا العصر

---

(١) صبا نجد: ٦٣.

(٢) جهود استشراقية: ٤٢.

(٣) جهود استشراقية: ٤٣.

الهيليني القديم... فلا مفر لها أن تكون جزءاً من عملية الحمل التاريخي التي أنتجت أخيراً ما ندعوه إنسان العصر الوسيط والعقل الوسيط"[١].

فينظر ياروسلاف إلى الثقافة العربية الجاهلية نظرة جغرافية بصفتها ثقافة هامشية نشأت أو ولدت في ظلال الثقافتين اللتين ورثتا العصر الهيليني القديم أي البيزنطية والساسانية الفارسية. وقد يُبرر هذا الموقف- على حدّ قول الرباعي- أنه قد يكون موجهاً إلى الأوربيين والغرب مثلما هو موجه إلى العرب والمسلمين من الدارسين والنقّاد. وهو يذكر ذلك بصراحة في كتابه "صبا نجد " إذ يقول: "وهكذا فإن صبا نجد لا يخاطب المختصين في الأدب العربي فحسب، بل يخاطب بالقدر نفسه القرّاء في حقول الأدب الأوربي والأدب المقارن والنظرية النقدية الأدبية"[٢].

ويبدو أن مدرسة ياروسلاف تخلط بين المعرفة العلمية وغايات تشويهية أُ خَر قد تفيد منها جهات ذات أهداف سياسية استعمارية بوعي من أصحابها أو بغير وعي[٣].

"الفرت" وصحة الشعر الجاهلي:

إذ كان قد نشر كتاب "العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهليين " وقد أثارت هذه القصائد في نفسه مباعث حول مدى صحة الشعر الجاهلي، فيرى أنه ليس من السهل قولٌ فصل في موضوع صحة الشعر الجاهلي، مادام الأمر يحتاج إلى وثائق للتعريف بذلك الشعر وبقائليه . وقد نظر "الفرت" في الشعر العربي، من مثل حماسة أبي تمام وأغاني الأصفهاني وغيرها، فوجد اختلافات في نسبة القصائد، وكان ذلك أدعى للشك في تلك الصحة- لاسيما الشعر الجاهلي قد ورد رواية شفاهاً

---

[١] صبا نجد: ٥٠.

[٢] صبا نجد: ٥٠.

[٣] جهود استشراقية: ٤٥.

لا مكتوباً كتابة- فضلاً عن البعد الزماني بين ذلك الشعر العربي القديم وبين بدايات جمعه في القرنين الثاني والثالث الهجريين.

وقد بنى "الفرت" شكه على ما لاحظه من وجود قصائد بحجم معين على لسان رواية، ووجودها بحجم آخر أكبر في موضع آخر، أو أنّ المطلع موجود في قصيدة ما وغير موجود في رواية أو موضع آخر، أو تغيير في ترتيب الأبيات أو في خاتمة القصيدة.

ونراه يفنّد وجود شعر لم تدخله آثار اليد الأجنبية وتعمل على تزييفه، و أنّ اعتماد مفسري اللغة وعلماء النحو على شوا هد شعرية من العصر الجاهلي، على أنّها لم تكن لتزيفها آثار أجنبية، ولم تخلّ بها الكلمات والأفكار التي أتى بها العصر الجديد عصر ظهور الإسلام، إلاّ أنّ هذه النظرة لم تكن صحيحة كلّ الصحة[١].

ويردّ احتكام العرب إلى القرشيين في جمال الشعر وان القصائد التي كانت تحكم لها قريش تلقى القبول والانتشار، فذلك الأمر لا يعني أن قريشاً كانت لها السيادة في ميدان الشعر، لأن أول شاعر كبير لقريش ظهر في العصر الأموي هو عمر بن أبي ربيعة.

ويأخذ "الفرت" على رواة الشعر بالوضع والنحل على شعراء مشهورين ويرى في خلف الأحمر أشدّ خطراً في إساءة التصرف في الشعر، لأنه كان عالماً وكان يستطيع نظم قصائد كاملة بروح الجاهلية ولغتها، ويزعم أن خلف الأحمر هو الذي نظم قصيدة الشنفرى ونسبها إلى الشنفرى، وفعل الفعل نفسه مع تأبط شرّاً وامرؤ القيس والنابغة الذبياني وغيرهم.

---

[١] ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي: ٢٤.

ولكن يمكن القول للردّ عليه، إنّ زعمه هذا خالٍ من الدليل، إذ لم يستطع إثبات كيف نظم خلف تلك القصائد والأشعار وبنفَسٍ جاهلي، ولكلّ قصيدة بيئتها وشخصية قائلها.

ويعد "الفرت" القصائد الجاهلية بوجه عام مشكوك في صحتها، وأسباب ذلك تعود إلى الكيفية التي نُ قلت بها إلى العصر المتأخر، والأغراض التي ارتبطت بموجبها وقبولها، وفي أحوال تركيبها . ويريد القول بأنّ الشكّ يحوم حول مؤلفيها وحجمها وترتيبها الداخلي وبعض أبياتها المفردة.

وهذه حجج كلّها افتراضات لا تقوم على أساس متين، وإنّ اضطراب قصيدة أو اختلاف في ترتيب أبياتها، إنما يعود لضياع بعضها أو نسيان ترتيبها، وهذا الأمر لا يكون مدعاة لإنكارها وإنكار صحتها أو نسبتها.

وفي رأي "الفرت" يُلاحظ أنّه يقسّم القصائد القديمة إلى ثلاث مجموعات: منها ما هو صحيح، والآخر غير صحيح، وأمّا الثالث فمشكوك فيه، وفي بعض النقاط لا يمكن تجاوز الرواية المنقولة والتي وصلت إلينا[(١)].

ويشكك "الفرت" في موقف علماء اللغة في القرن الثاني الهجري من صحة ما ورد إليهم من الشعر القديم وهل أنّهم كانوا على علمٍ دقيق بذلك الشعر وأسلوبه وترتيب مقاطع القصائد التي جاءت عن طريق الرواية الشفوية وعلى ألسن جمّ اعين عرفوا بالوضع والنح ل، أم أنّ الأمر كان منّصباً على الوزن والقافية التي تنتظم القصيدة بهما[(٢)].

---

(١) ينظر: دراسات المستشرقين: ٧١، ٧٤، ٧٨، ٨٥، ٨٦.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين: ٦٨.

آراء المستشرق "شارلس جيمس ليال"*

إذ يبدأ حديثه عن صحة الشعر الجاهلي مُ فنداً آراء "مرجليوت " وأدلته وافتراضاته- بأن يورد ما ينسب إلى المفضل من تجريح حمّاد الراوية فيما يروي من شعر العرب فلايزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره، ويحمل ذلك عنه في الأفاق ، فتختلط أشعار القدماء ولا تميز الصحيح منها ألاّ عند عالم ناقد ...[1]. فيرى "ليال" أنّ الخبر لو كان صحيحاً "فان ذلك ينتهي إلى أن ما زاده حمّاد كان يشبه لغة الشاعر الحقيقي الأصيل وإحساسه وعاطفته، شبهاً يستحيل معه بينه وبين شعر الشاعر الأصيل . فإذا كان ذلك كذلك فكيف أمكن أن يعرف انها موضوعه ومنحولة، إذا لم يكن ثمَّةَ من يعرف القصيدة في صورتها الأولى من غير ما أضيف عليها من زيادات موضوعة؟ ومن يكون ذلك العالم سوى المفضل نفسه؟[2]، ويورد "ليال" خبراً آخر عن المفضل وحمّاد في مجلس المهدي العباسي [3] في صحة رواية قصيدة لزهير "دع ذا وعدِّ القول في هرمٍ" بزيادة حمّاد لها بيتين قبل المطلع. فيعقّب "ليال" على الخبر، إن ذلك يعني أن يكون حمّاد قد عاش حتى سنة ١٥٨هـ وهي السنة التي ولي فيها المهدي ووفاة حمّاد كانت ١٥٥هـ عند – ابن خلكان-، أو أنها في ١٥٦- كما يذكر ابن النديم في الفهرس- فضلاً عن ذلك فإن البيتين ليس فيه ما إلاّ وصف عادي ، وفي الشعر القديم المئات من القصائد تبدأ بمثلها . والقيمة الوحيدة لذكر أسماء الأماكن في البيتين المنحولين دلالة على أن الشاعر ينتهي إلى الموطن الذي توجد فيه تلك المواضع ، وهو أمر لا يدل على

* ما صدّر بها المفضليات في المقدمة/ الجزء الثاني، ١٩١٨.

(١) الاغاني: ٨٩/٦.

(٢) المفضليات: المقدمة، ١٦.

(٣) الأغاني: ٨٩/٦-٩٠.

مهارةٍ خارقة في الوضع والنحل[١]. أو ما ينسب إلى الراوية خلف الأحمر من النحل والوضع على الشعر العربي القديم فيقول "ليال": "إنه من الخطأ العظيم أن نعدّ الرجلين– حمّاداً وخلفاً الأحمر– النموذجين المثاليين للرواة المحترفين الذين كانوا يروون أشعار القبائل، فقد كانا كلاهما من أصل فارسي، أمّا رواة القبائل فكانوا من العرب، يختارهم الشعراء ليكونوا الوسيلة التي تحفظ شعرهم وتخلّده في صدور القبيلة والأمة العربية بعامة، وكان من هؤلاء أن أخذ الجامعون في القرنين الأول والثاني الهجريين ما جمعوا من شعر. وأما أن نذهب كما ذهب أحد العلماء المحدثين– ويقصد مرجليوت– إلى أنّ جميع ما نسميه بالشعر العربي القديم موضوع منحول، مستدلين على ذلك بالقصص التي تروى عن حمّاد وخلف، فهو مذهب مخالف لجميع وجوه هذه القضية واحتمالاتها[٢].

ثم يتابع "ليال" القول: "فسلسلة الرواية والنقل لم تنقطع، فقد كانت الطبقة الأخيرة من الشعراء على قيد الحياة ينظمون الشعر حينما كان العلماء يدأبون في جمع الشعر وتدوينه، ولا يمكن أن تعترضنا في دراستنا لهؤلاء الشعراء مشكلة الوضع والنحل، لأنّ رواتهم دأبوا على كتابة القصائد التي تلقى عليهم لنشرها وتخليدها، أما الشعر الجاهلي فربما حاكاه حماد وخلف، ولكنّ هذه الحقيقة نفسها – المحاكاة– تدل على وجود أصل يُحاكى. أماّ أن نذيع أن مابين ايدينا لا يعدو أن يكون الصورة المحكية وأنه لم يبق شيء من الأصل نفسه، فذلك أمر لا يقرّه الفهم السليم في ضوء هذه الظروف"[٣].

---

(١) المفضليات: المقدمة، ١٨.

(٢) المفضليات (المقدمة) ٢١.

(٣) المفضليات (المقدمة) ٢٠.

وكان هناك حديث آخر للمستشرق "ليال" جاء مفصّلاً طرح فيه موضوع صحّة الشعر الجاهلي وذلك في مقدمة ديوان عبيد بن الأبرص [١]، قائلاً : "أما موضوع صحة هذا الشعر ، فلمر من الطبيعي أن يختلف فيه الناس، إذ من المؤكد أنّ شعر الأعراب في الجاهلية العربية لم ينتقل بالكتابة ، بل بالرواية ، وكانت القبيلة تعدّ القصائد التي تسجّل انتصاراتها أغلى ما تملك ، فكانت ترويها جيلاً، بعد جيل ، وبالإضافة إلى هذه المعرفة العامة المنتشرة في القبيلة، كان هناك الراوي ، وعمله أن يحتفظ بمذخور الشعر الذي تعيه ذاكرته. وكان يعتنى بالذاكرة في العصور التي لم تستخدم فيها الكتابة إلاّ في المدن ولأغراض خاصّة- عناية كبيرة، بحيث كانت أكثر قدرة على الاستيعاب منها في العصر الحديث، وليس من الغريب أن تتناقل القصائد بهذه الطريقة قرنين أو ثلاثة.

ومن الطبيعي أن يفترض المرء أن هذه القصائد أع تراها بعض التغيير في أثناء هذا التناقل، فقد تُستبدل بعض الكلمات المترادفة بغيرها ، وقد يؤدي عدم تثبّت الذاكرة إسقاط أبيات أو تغيير في ترتيبها، أو وضع عبارات الراوي بدل العبارات التي نسيها ومثل هذه الظواهر شائعة في كلّ مكان، غير أننا حين نفحص القصائد ذاتها نجد فيها من الشخصية الفردية ما يكفينا للاستدلال على أنّ القصائد في معظمها ، من نظم الشعراء المنسوبة إليهم. فالمعلقات السبع مثلاً، كلّها قصائد ذات شخصية وخصائص واضحة ، وتعرض لنا سبع شخصيات متميز بعضها من بعض كلّ التميّز. ونجد الأمر نفسه في القصائد الثلاث الباقية "للأعشى والنابغة وعبيد" التي عدّها بعض النقّاد من المعلّقات . فقد تركت شخصية امرئ القيس وزهير ولبيد والنابغة والأعشى طابعها على شعرهم . ومن جموح الخيال أن نظنّ أنّ معظم

---

[١] ديوان عبيد بن الأبرص: (المقدمة ١٧-١٩) طبعة دار المعارف.

القصائد المنسوبة لهم، مصنوعة في عصر متأخر، صنعها علماء عاشوا في ظروف مختلفة كلّ الاختلاف عن حياة وظروف الأعراب في الصحراء العربية.

والسبب الثاني لاعتقادنا أن الشعر القديم صحيح في جملته ، وليس منحولاً، هو أنّ شعر القرن الأول الهجري يتضمن وجود هذا الشعر الجاهلي ويفترض سبقه عليه، فقد استمر شعراء القرن الأول المشهورون: الفرزدق وجرير والأخطل وذو الرّمة، يتّبعون تقاليد الشعراء الجاهليين من غير أن تكون بينهم فجوة ، فضلاً عن أنّهم ذكروهم في شعرهم ، فقد استعملوا ذخيرتهم الشعرية مراراً متكررة ، متناولين الموضوعات نفسها بالأسلوب نفسه، مُحسّنين ومحّورين ومقتبسين، ولكنهم ما يزالون متقيدين بالتقاليد نفسها، وليس هناك من شك في أنه قد وصلنا شعر هؤلاء الشعراء صحيحاً، فقد عاشوا في عصر عمَّ استخدام الكتابة فيه لتدوين الشعر ، وإن كانت الرّواية ما تزال أداة نشره بين الجمهور.

وسبب ثالث : هو انّ الشعر القديم مليء بألفاظ كانت غريبة على العلماء الذين كانوا أول من عرض هذا الشعر على محكّ النقد. فقد كانت تنتمي إلى مرحلة لغوية أقدم من عصرهم ، وكانت غير مستعملة في الزمن الذي كُتبت فيه القصائد وجُمعت الدواوين.

ولابدّ من أن يتنبّه كلّ من اتّصل بالشروح القديمة وعرفها – وهي المادة التي جمعت منها المعاجم الكبيرة فيما بعد – إلى أنّ الشرّاح الذين يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً ، توصّلوا إلى شرح الصعوبات بمقابلة عبارة بعبارة أخرى، وبالجدل والنقاش، لا بالرجوع إلى لغة الخطاب التي لم تعد تحوي الألفاظ التي يبحثون عن معناها . وتعتمد المعاجم كلّ الاعتماد على الشعر القديم وعلى القرآن والحديث ، وتفترض صحة الشعر كما تسلّم بصحة القرآن والحديث".

مناقشة آراء المستشرق "فاديه"

من الآراء التي طرحها المستشرق "فاديه" في كتابه "الغزل عند العرب" محاولة استبعاد أن يكون للعرب شعر غزل ويعني به الشعر أو الغزل العذري، ويرى قيام النسيب مقامه والذي تعود نماذجه إلى القرن السادس الميلادي، ويمثّل فنّاً مكتملاً وصناعياً على الرغم من أن شاعره بدوي، لأنه لم يتعرف إلى حاله أو عاطفته.

وذلك النسيب وجده "فاديه" لدى شعراء المرحلة المتأخرة من العصر الجاهلي والذي مثّل شعرهم المدرسة المتطورة في الشعر الجاهلي ومرحلة بناء القصيدة المكتملة، وتأصلت المدرسة بالشعراء؛ زهير والنابغة وعنترة وطرفة وعلقمة و امرئ القيس وأن أكثرهم رصانة وثقة : زهير والنابغة، وفي شعر زهير – بالذات– أو في نسيبه رصانة مدهشة تتناقض ومغامرات امرئ القيس وعنترة اللذين أصبحا بطلي رواية غرامية، وشعر زهير لم يُغنَّ كباقي شعراء العصر الجاهلي.

و" فاديه" لم يجد شعراً غزلياً إلاّ النسيب الذي ضمنه الشاعر الجاهلي في قصائده أو بالافتتاح والوقوف على الأطلال والبكاء عندها حتى هذا البكاء يجده "فاديه" من الشعر المتكلّف، وربما كان أمراً عفوياً، وليس كلّ القصائد الجاهلية يبتدؤها أصحابها بالنسيب أو ذكر النسيب في مقاطعها.

ويرى "فاديه" في مقاطع النسيب أنها تتولّد بدءاً من الموضوعات التحتية وهذه لها استقلاليتها، أو أنْ يظهر بعضها في المطالع، ويضيف أن وحدة النسيب لا تستند إلى السياق أو إلى سيرة الشاعر في أحيان كثيرة، بل هي على الأصح تجيء وفاءً لتقاليد معينة متعارف عليها في مجتمع البداوة(١).

ويرى "في بكاء الشاعر الجاهلي عند أطلاله، هو الشكل الأكثر براعة في الحبّ القائم على التذكّر، إذ يحاول الشاعر في بكائه إبراز الذكرى ومحاولة إضفاء

---

(١) ينظر: الغزل عند العرب : فاديه : ١/٤٩-٥١ .

مسحه شعرية خيالية على ذكرى الحبيبة ويعجب "فاديه" من تلك الأطلال والبكاء وقد أضفى عليها الشعرية أيضاً، ذلك البدوي العديم الإجادة للتعبير النفسي وغير الجدير بالحوار الشعري.

وتحكم التقاليد الاجتماعية ذلك الحب والغرام، فتكون الحبيبة تحت ضغوط اجتماعية وضغوط القبيلة والأسرة، فكيف يتأتّ ى للشاعر إذن أن يتغزل ويذكر الحبيبة.

بل بعجب أن يتحول ذلك الحبّ إلى عبارات نسيب، ويرى أن النسيب بالنسبة للواقع البدوي تعبير غير ملائم له إ طلاقاً، إ ذ كيف يتسنّ ى لحبّ معي ن أن يتحول إلى تلك العبارات من النسيب. ينتهي بالقول إلى أن الحب الذي يعالج من أجل ذاته غير موجود لدى الشاعر الجاهلي الذي يتجنّبه ذاكراً شرطه اللازم كالعهد والحاجة تارةً، أو مرتداً في لحظات أُ خَر إلى الاستعارات التي يعبر عنها بطريقة ناقصة، تارةً أخرى، بل لا يجد عجباً إزاء قلّة ميل العقلية العربية أو البدوية إلى التجريد[1].

وما كلّ ذلك مما أبداه "فاديه" بشأن جانب مهم في حياة العربي الاجتماعية والأسرية، إلا ليبيّن لنا أنّه لم يفهم طبيعة الشعر الجاهلي وطبيعة تلك الحياة وأولئك الشعراء ولا نجد أنفسنا مغالين إذا قلنا إنّ آراءه تلك واهية الحجج قليلة السند لانّه- على ما يبدو للدارس- لم يستقص جميع النصوص الشعرية أو أن يستقرأها بصورة شاملة ووافية، ولم يقع على نماذج شعرية كلها غزل كالذي نقرؤه في شعر المر قش الأكبر، أو في شعر المرقش الأصغر أو في شعر عبد الله بن عجلان، هؤلاء الذين أغرقوا أشعارهم في ذلك الحب اللطيف وك لماته الرقيقة التي تشف عن قلوب والهة ونفوس ضامئة.

---

[1] ينظر: الغزل عند العرب : فاديه : ٩٤/١.

أو يكون "فاديه" قد صدر في آرائه عن تأثره بآراء غيرهمن المستشرقين وما جاءوا به عن الشعر الجاهلي من آراء لا تمتّ إلى الصحة بصلة، وحاولوا تعميمها ونشرها بين الدارسين.

ويبدو أنه لم يكن مطلعاً إطلاعاً كاملاً على حياة العرب والبدو، وبذلك لم يستطيع أن يسبر أغوار البادية وأبطالها ومعرفة أحوال شخصياتهم الرئيسة والثانوية. وكان بعيداً كل البعد عن مشاعر أمةٍ إنسانية يضرب مجدها وأدبها أطناب الزمن وكان بحق في آرائه مجرداً من النظرة الموضوعية الوجدانية!!

ولو أنه كلّف النفس عناء البحث الطويل الدقيق في دواوين الشعراء- أو بعض الشعراء- الجاهليين ممن أشتهروا بالغزل العذري لوجد حقيقة ناصعة بيضاء كالشمس. فلو أنّه فتح وقلّب وريقاتٍ من ديوان المرقش الأكبر أو المرقش الأصغر أو الشاعر عبد الله بن عجلان وغيرهم، لإدراك أنّ العاطفة والوجدان العربي شيء يفيض في نفوسهم، فتقرؤه في أشعارهم، بل تكاد العاطفة تتّفجر من بين حنايات تلك الكلمات، ممثّلةً صورةً إنسانيةً رفيعة لأسمى ما أرتقت إليه النفس البشرية بعلوٍّ عن الدناءات والشهوات محلقةً في آفاق الفضائل، ومنه قول المرقش الأصغر:

أمِن بنتِ عجلانَ الخيالُ المُطَرَّحُ ألمَّ، ورحلي ساقطٌ متزحزحُ

فلما انتبهتُ بالخيالِ وراعني إذا هو رحلي والبلادُ تَوضَّحُ

ولكنّه زوْرٌ يُيقظُ نائماً ويُحدثُ أشجاناً بقلبك تجرحُ

بكلِّ مبيتٍ يعترينا ومنزلٍ فلو أنّها إذ تدلجُ الليلَ تَصبحُ

فولّتْ وقد بثّتْ تباريحَ ما ترى ووجدي بها إذ تحدرُ الدمعَ، أبرحُ [١]

---

[١] شعر المرقش الأصغر: ٥٣٠-٥٣١.

أو في قوله وقد بات مسهّداً ولم تغمض عيناه لما يمتلأ به قلبه من الوجد والشوق إلى محبوبته:

وليلةٍ بتُّها مُسْهِرةٍ قد كررتْها على ع يني الهمومُ

لم اغتمض طولها حتى انقضت اكلؤها بعدما نام السّليمُ

تبكي على الدّهرِ، والدهر الذي أبكاكَ فالدمعُ كالشنِّ الهزيمِ (١)

الجبوري ورد نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي* :

كانت أولى محاولات الوضع في الشعر العربي علي أيدي الرواة والقّ صاص من أجل تحلية أحاديثهم وإمتاع سامعيهم في العصور العباسية، ووضعوا شعراً على لسان آدم والأنبياء- عليهم السلام – وعلى لسان العرب البائدة ، أو شعراً يقتضيه الموقف القصصي، كالذي حدث مع قصة عنترة وسيرته الشعبية، وكان ذلك الشعر يعرفه الناس بأنّه من نظم القصّاص والشعراء الشعبيين.

وهناك ضرب من الشعر لا سبيل إلى الشكّ فيه وهو الذي أجمع على صحته العلماء الثقاة، وكان لهم وسائلهم في معرفة الشعر الصحيح، ومقاييسهم النقدية فضلا عن ذوقهم الشعري فيما اكتسبوه من طول الدربة وحفظ الشعر ومعرفة أساليبه(٢). وكان إجماعهم لا يخرج عليه احد، ولذلك يقول ابن سلاّم(٣): "وقد اختلف العلماء في بعض الأشياء، أماّ ما اتّفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه... وليس لأحد-إذا أجمع أهل العلم والرّواية الصحيحة على أبطال شي منه- أن يقبل من صحيفة ولا يروي

(١) شعر المرقش الأصغر: ٥٤٠.
* ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشكّ واليقين: ٧٢-١١٨
(٢) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٥٦-٤٦٨.
(٣) طبقات الشعراء: ٦.

عن صحفي". والذي يوثّق هذا الشعر وجوده في ديوان الشاعر أو ديوان القبيلة، وقد دوّن العلماء الإثبات تلك الدواوين.

وهناك ضرب من الشعر – أيضاً– مُخْتلَف عليه، وهو لم من الكثرة بحيث يضطرب الناس في صحته، وإنما يتعلق بأبيات قلائل معينه، أو بنسبة القصيدة إلى شاعر معين أو غيره. لذا فقد يكون هذا الشعر عند راوٍ ما صحيحاً، في وقت يكون عند آخر منحولاً، فالخلاف يكون راجعاً إلى اختلاف المصادر أو اختلاف المناهج، أي واقع في الحكم والرأي.

وقد آخذ المستشرقون هؤلاء الرواة وأقاموا حججهم في الشعر المنحول على عدة أمور، يمكن تبينهّا في الآتي[1]:

١- هناك شعر منسوب لأمم قديمة بائدة لا يمكن أن يكون لها رواة إطلاقاً لبعد الزمن، وكان من فعل القصّاص وكتّاب السير وقد نبّه عليه النقاد القدامى.

٢- رواية الشعر الشفاهية وعدم اعتماد الكتابة في حفظ الشعر، أدّى بالمستشرقين إلى استكثار ذلك الأمر وعجبوا أنْ تنقل الرواية ذلك الشعر عبر عصور طويلة. وهو أمر قد ردّ عليه بعضهم وأشادوا بحافظة العرب وحرصهم على حفظ شعرهم. فالعرب ليسوا بدعاً في حفظ تراثهم الشعري، وهو الفن الوحيد الذي أحبوّه واعتزّوا به، وهذا لم يكن بدعاً عند الشعوب القديمة– كالهنود واليونان– التي تحفظ شعرها ولديها حافظة عجيبة مدهشة. فهؤلاء المستشرقون والمنكرون لو عاشوا حقيقة في البيئات العربية لأدركوا طبيعة هذه الأمّة، ولوجدوا أنّ هناك

---

[1] ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي: ٧٢-٧٩.

من كان يحفظ دواوين شعر العرب كاملة من الحفظة البصريين أمثال اب ي العلاء والأزهريين،وحتى عصرنا الحديث*.

٣- اتخاذهم من الر واة الكذابين حجةً لنحل الشعر وو ضعه، وقالوا إنّ حمّ اداً وخلفاً الأحمر كانا يزيدان في الاشعار وبالغوا في ذلك حتى سحبوا الأمر على الشعر الجاهلي.

صحيح أنّ هذين الراويين وضعا على الشعر وعُ رف عنهما الكذب وقلة المروءة، لكن هناك الكثير من الرواة الذين عُرفوا بالورع أمثال المفضّل الضبيّ وابي عمرو الشيباني وأبي عمرو بن العلاء والأصمعي، وغيرهم كثير.

أما ما أخذه المستشرقون من كذب حماد وو ضعه الشعر بيتين زادهما على قصيدة زهير في مجلس المهدي.وهذه الحادثة مشكوك في أمرها وصحتها ، حتى أن المستشرق "بروينلش" شك في صحتها في ردّه على "مرجليوت".

٤- أمر رابع أو حجة رابعة تحجّجوا بها على عدم صحة الشعر الجاهلي وهم الغلاة من هؤلاء المستشرقين، إذ قالوا بعدم تمثيل الشعر للحياة الدينية عند العرب ، لا الوثنية ولا اليهودية ولا النصرانية.كان هناك ردّ من بعض المستشرقين المنصفين امثال بروينلش وليال ودلافيدا . فباستقراء الشعر تكون هذه الحجة باطلة ، وأن هناك شواهد كثيرة تظهر أن الشعر المصنوع لا يحمل آثار الوثنية، وتكفي نظرة الى كتاب الأصنام لابن الكلبي لإبطال هذه الدعوى والحجّة الواهية.

هذا فضلاً عن أنّ كثيراً من الدراسات الأكاديمية المعاصرة أظهرت آثار الوثنية والنصرانية في الشعر الجاهلي، وتظهر آثار الدين عند القسم بالله او بالأوثان التي يقدّسونها على أنها بنات الله وأشار إليها القرآن الكريم. أمّا آثار النصرانية ،

* يثبت الجبوري في الهامش- اسماء لمن حفظوا الشعر العربي من الادباء والمثقفين ، امثال: الشاعر جاسم الجبوري ، والاستاذ كمال الجبوري ، والدكتور جميل سعيد ، والدكتور محمد الطيب المجذوب من السودان .

فيكفي أنّ لويس شيخو في كتابه شعراء النصارى، عدّ كلّ الشعراء الجاهليين نصارى لانهم ذكروا الله والتوحيد أو الصوامع أو منارة راهب، وإن كان عدّه هذا خطأ، ونسي ان مَن العرب من كان على دين الحنيفية أو الأحناف دين إبراهيم الخليل- عليه السلام-.

٥- على حين أنهم رآوا على النقيض مما كان في حجتهم - رابعاً- أنّ هناك شعراً جاءت فيه ألفاظ لها مدلولات دينية مثل: الله، الرحمن، القيامة، الحساب، الدنيا، الآخرة، فإنّه من صنع المسلمين بعد ظهور الإسلام وأنّه شعر أسلامي منحول.

لكن إن كانت هناك مثل هذه الآثار ألا يعني أنّه من أثر الدين الجاهلي وأثر النصرانية أو الحنيفية وأن العرب كانوا يعرفون القصص الديني القديم ويردّدونه في أشعارهم وكانوا يسمونه أساطير الأوّلين، وفي القرآن الكريم جاء على لسان المشركين: ﴿ ❒◆♎⬥♏☎ ✌❑◻⬧◆◆ ❒◻⧄↸❖◆☺↩ ➔❷❸ ...﴾[1]، وقوله : ﴿ ❒◆◻⬥⬧◆ ... ﴾[2]، فضلاً عن ورود اللفظة في أماكن أُخر من القرآن الكريم، وحجة وجود الدين في الشعر الجاهلي تناقض الحجة السابقة التي تزعم أنّ الشعر الجاهلي يخلو من ذكر الدين.

٦- وحجة أخرى قالوا إنّ الشعر الجاهلي منحول لأنّه لا يمثل اللهجات التي كانت قبل الإسلام، إذ جاء بلغة قريش. وهي لا تدلّ على استفرائهم للشعر الجاهلي أو

---

(١) سورة الفرقان: الآية ٥.

(٢) سورة الأنفال: الآية ٣١.

علمهم به. فاللغويون والنحاة قد بّينوا الفروق اللغوية في الشعر ولهم على ذلك شواهد كثيرة على اختلاف اللهجات ، والفروق تلك تتعلق بالإمالة والتفخيم والإدغام والإظهار، وهذه لا تؤثر في الشعر ولا في الوزن أو المعنى. أمّا الذين بالغوا وقالوا إنّ شعراء اليمن ينظمون بلهجة قريش، فيبدوا أنهم تناسوا أنّ الهجرة من الجنوب إلى الشمال كانت قديمة قبل ظهور الإسلام بزمن طويل، وأن عرب اليمن سكنوا مع عرب الشمال العدنانيين في العراق والشام وكندة والمدينة المنورة واتخذوا لهجة عرب الشمال لغةً أدبية، أما لغة اليمن القديمة فقد نُسيت هذا وإنّ الوفود التي كانت تفد أيام الرسالة النبوية إلى النبي محمد – صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم– لم يكن بينهم حجاب أو مترجم. وأن اللغة قد توحّ دت في لغة قريش من زمن بعيد سابق لظهور الإسلام بفضل الأسواق الأدبية والحج والتجارة ومجالس الملوك في الحيرة والشام وكندة . على أن الفوارق اللهجية ظلّ ت في الشعر من دون أن يكون لها أثر يحجب الفهم ، وكانت تلك الفوارق تتضح في الكتابة أي في الألفاظ وطريقة نطقها ، أما الحركات فإنّها لا تظهر في الشعر – لاسيما بعد أن نُقل إلى مرحلة التدوين – وكان هناك ردّ من "بروينلش" و"ليال" على مزاعم "مرجليوت" ومن حذا حذوه.

هذه حجج هؤلاء المستشرقين الذين ألحّوا عليها وتابعهم فيها من العرب أمثال طه حسين في كتابه في الأدب الجاهلي ومضيه على نهج "مرجليوث" والتشكيك في وجود شعر جاهلي، ومالوا إلى الغلو في الشكّ والمبالغة في إطلاق أحكامه واصطياد الشبهات واعطائها اكبر ممّا تستحق، فقد يسعفه في ذلك– أحياناً– شاهد مضطرب ، إلاّ أنهّ لم يُوفّق في أحيان كثيرة في إيجاد شاهد أو دليل على أحكامه وتعميماته.

مناقشة يحيى الجبوري لآراء "مرجليوث"

أول ما يتخذه "مرجليوث" من أدلة لدعم نظريته المشككة هو القرآن دليلاً،على الرغم من أنه يعتمد مرجعاً لا يعتقد به وبصحته ،على أن القرآن الكريم ليس بكتاب تاريخ ولا أدب، وأن وجود الشعر لا يُستدل عليه من القرآن ، بل من كتب التاريخ والرواية والأخبار والسير.

وقد حاول "مرجيلوث" فهم الآيات القرآنية فهماً خاصاً ، يفسر الآيات كما يفهمها هو ، فالآية: ﴿ ▫⬧⓿▯☒♏⚆➋⬀ ▫⬧☺⍓☐✍ ✍📖☐☼☀♁⬢

☜☟⬥⓺☜■☜☟➔☟☊☠☺☒♁⬢☜ ☐⌨☜☟⊡ ☐⍓☐♌⍐⚐⬧◘☐⚯⬥⬥

☜⧫☜⍓☐☊☊⍐☐♌☊✌ ⚘✦⚘⬗ 📖☐⊳⬀ ③⬧⬗☐➔☐⚯⬀☐♌⬥

⍓☒☟⚯☊☒ ✡✤✱⬥☜⬥✱☜⬅ ☜☟⬯☟☉ ❶⬥③⬀■⬢

⚔☐☟☺☒☊⬉☐♌♁⚘﴾[1] يستنتج منها أن الشعراء كانوا يتنبأون بالغيب، مع أن كلمة الشاعر في الآية لا يعني اقترانها بالكاهن أو المجنون. وبنى على هذا استنتاجاً آخر من آية الشعراء: ﴿ ✍⬧ॐ⬧⓽☐✌⬉ ⬉⬧✍■❼🗐 ✍☝➚✍♏⚘

📖☐▫☥☟☞ ⚉ 📖☐⚐☟⓾⚐▯﴾[2] أن الأفاكين الآثمين هم الشعراء تنزّل عليهم الشياطين . إلاّ أن المقصود من الآية هم الكهاّن لا الشعراء . أو في الآية: ﴿ ☐⬥✎⬥☞ ⬊⬥⬛✵☺⇳✡☐⏲❍⬅

⚔☞☜⍓☐♏☟➔⬀❷⬥ ☐⬥✎⬥☞ ③⬥♈✍⌨⬥⬀⚘⌀

✍☐📖⬉⓿⬛ 🗐 ❿☜☟⬀⬥ ⚐☟⬥➔☐⬥ ☝☜⬥⬛ ❶☜✍⬊⓿☒

☐⬥⚐➔⓿⬀➚⬥⚔☟⬊ ⚐✎⓾⌨☜✓✗⬊﴾[3] فهم منها "مرجليوث" أن الشعر الجاهلي كان كلاماً غامضاً غير مبين . لكن الآية تصف القرآن وبالإبانة ولا تعني نفي الإبانة عن الشعر . ويستنتج من الآية : ﴿ ☐⬥✎⬥☞

⬊⬥⬛✵☺⇳✡☐⏲❍⬅ ⚔☞☜⍓☐♏☟➔⬀❷⬥ ☐⬥✎⬥☞

③⬥♈✍⌨⬥⬀⚘⌀﴾ إن الرسول- صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم- لم يكن

---

[1] سورة الطور: ٢٩- ٣٠.

[2] سورة الشعراء: ٢٢٢.

[3] سورة ياسين: ٦٩.

يعلم أنّ الشعر مع انه كان يحب سماعه ويستنشد من يفد عليه ، ويحث شعراء الانصار على الرد على شعراء قريش.

وممّا يؤخذ على "مرجليوث" أنّه يجافي المنهج العلمي فيشكك في عالم كبير مثل الفراهيدي ويوثق را وية معروفاً بالكذب هو برزخ العروضي ، ويقيم شكّه على رواية برزخ العروضي في أن نظام العروض الذي وضعه الخليل مجرد وهمٍ.

بل نجد "مرجليوث" في عج ب على توارث هذا الشعر على مدى عصو ر وكيف تأتّي للرواة حفظه ونقله شفاهاً ، بل يحاول نفي وجود هؤلاء الرواة، ويأبى أن يتصوّر وجود رواة في الجاهلية هوايتهم ومهنتهم رواية الشعر وحفظه ، شعر نشأوا عليه وأحبّوه، بل كان جزءاً مهمّاً من تكوينهم الفكري والنفسي. ويزعم أنّ مهنة الراوية انتهت بظهور الإسلام بسبب موقف الإسلام من الشعر والشعراء . لكن الرواية على خلاف ما يدعي "مرجليوث" كانت على اتصال منذ الجاهلية والإسلام حتى عصر التدوين والتأليف وهو أمر مفروغ منه وقررته الدراسات الحديثة [(١)]. وكان على مرجليوث أن يتنبه إلى وجود سلسلات الرواة الكثيرة للشعر الجاهلي ، فمدرسة آوس بن حجر استمرت منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، ابتداءً بزهير الذي روى عن آوس ثم أبنه كعب عنه والخطيئة حتى تصل الى مسلم بن الوليد الذي أخذ عن كثُير وكُثير عن جميل وجميل عن هدبة وهدبة عن كعب.

وقد وردت في دواوين الشعراء إشارات إلى وجود رواة ي روون شعر الشاعر من بعده، يمكن اجتزاء بعضٍ منها،كما في قول النابغة الذبياني:

ألكني يا عُيينُ إليكَ قولاً ستهديه الرواةُ إليكَ عنيّ [(٢)]

(١) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢٩-٤٧٨.

(٢) ديوانه: ١٢٦.

وقول حميد بن ثور الهلالي:

قصائد تستحلي الرواةُ نشيدَها ويلهوبها من لاعبِ الحي سامرُ [١]

ونرى عميرة بن جُعل نادماً بسبب هجائه قومه ، لأنّ شعره قد مضى بين الناس ولهجت به ألسنهم، إذ يقول:

ندمتُ على شتم العشيرةِ بعدما مَضتْ واستتبتْ للرواةِ مذاهبُه

فأصبحتُ لا أستطيع دفعاً لما مضى كما لا يردُّ الدَّرَّ في الضرعِ حالبهُ [٢]

ومن شعراء الإسلام نجد الشاعر جريراً يصف شعره بأنّ الرواة ترويه وتذيعه بين الناس فيقول:

خَروج بأفواهِ الرّواةِ كأنّها قَرا هندواني إذا هُزَّ صمَّما [٣]

ويرى "مرجليوث" أنّ الإسلام منع رواية الشعر الذي يذكر الحروب والوقائع على عهد الجاهلية ، لانها تثير الأحقاد والضغائن ، ولهذا فقد نُسي الشعر الجاهلي . نعم إنّ الإسلام منع الشعر الذي يفعل ذلك، ولكن هل كل ما نهى عنه الإسلام الّتزم به المسلمون، وهل كل المسلمين مسلمو مكة والمدينة؟ لكن شعر الجاهلية استمر في الإسلام، وشعر البادية- خاصة- لم يتأثر بالإسلام إلاّ قليلاً، واستمر قول الشعر وروايته وحفظه ونقله . ولمّا قامت الحرب بين مكة والمدينة صار الفريقان يقولان الشعر لاسيما اتخاذ الرسول- صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم- الشعر سلاحاً من

---

(١) ديوانه: ٨٩.

(٢) الشعر والشعراء: ٢/٦٥٠.

(٣) النقائض: ٤٣٠.

أسلحة الحرب ووسيلة من وسائل الدعوة، وكان يسمع للشعراء ويشجّعهم ويثيبهم، فقد أثاب حسان بن ثابت وكعب بن زهير وكعب بن مالك . وأستمر الحال هكذا إلى العصر الأموي وازدهر الشعر كثيراً. واشتدت العصبية القبلية بين اليمنية والمضر ية وعلا شأن الرواية والرواة وعاد العرب إلى شعر الجاهلية يروونه وقامت النقائض.

و"مرجليوث" لا يقرّ بفهم طبيعة الحياة العربية وطبيعة الشعر العربي ا لذي عماده الحفظ والرواية ، إنّما يسعى إلى نفي الشعر الجاهلي وإنكاره، وعداؤه للشعر ليس لانه فنّ قولي، وأنّما لأنّه المصدر الذي فُسَّربه القرآن،وفي ضوئه وضعت علوم أللغة العربية ومنه عُرفت اخبار العرب وأيامهم وتاريخهم.

ويؤخذ على "مرجليوث" أنّه ينكر وجود أدب جا هلي مكتوب،وفي زعمه أنّه يتعارض مع آيات القرآن ، وأن تدوين الشعر يتعارض مع قوله تعال ى ﴿ ⬃⮲❒🕮⬂ ♦♌❑⭠♒⬇❻⇳❾⬧✍ ♑❍⓿♑▫ ♐◼︎◷♦☝♑✍ ⬀✍⬈▤⬧☜ ﴾[1].

لكن الكتاب في الآيِ هو الكتاب المنزّل وليس أي كتاب، وان عدم وجود كتاب منزل عند العرب لا يعني أنّهم لا يعرفون الكتاب ة، ووجود الكتابة في الجاهلية أمر تقرّ ره النصوص التاريخية والشواهد الشعرية.وفي الخبر إنّ الذي علّم قريشاّ الكتابة هو بشر بن عبد الملك اخو أُكيدر بن عبد الملك صاحب دومة الجندل، ومن أخبار عبد الله بن الزبعرى. شاعر قريش أنه كتب على باب دار الندو ة بيتين يهجو بها قريشاً بأنهم تجاّر سماسرة ظالمون، يقول فيهما:

أله ىَ قصيًّا عن المجدِ الأساطيرُ   ورشوةٌ مثل ما ترشى السفاسيرُ

وأكلها اللحمَ بحتاً لا خليط له   وقولها رحلت عي رُ أتت عي رُ[2]

---

[1] سورة القلم: الآية ٣٧.

[2] طبقات الشعراء: ١٩٦-١٩٧.

وهناك الشواهد الكثيرة التي تُظهر معرفة العرب بالكتابة يمكن الرجوع إليها في مضانها ومصادرها فضلاً عن دواوين الشعراء وإشارات الشعراء إلى الكتابة كثير لاسيما في مقاطع الطلل، كالذي نقرؤه في شعر لبيد، إذ يقول:

وجلا السيولَ عن الطلولِ كأنّها زُبُرٌ تُجِدُّ متونَها أقلامُها (١)

وفي قول أمرئ القيس:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ ورسمٍ عَفتْ آياتُه منذُ أزمانِ

أتتْ حجِيجٌ بعدي عليها فأصبحَتْ كخطِّ زَبورٍ في مصاحفِ رُهبانِ (٢)

وفي قوله أيضاً:

لِمَنْ طَلَلٌ أبصرتُه فَشَجاني كخطِّ زبورٍ في عَسِيبِ يمانِ (٣)

ومماّ يؤخذ على "مرجليوث" مبالغته في الطعن على الرواة ورفض مروياتهم ، فلم يستطع استيعاب موضوع الرواية ، فراح يحشد الحجج ويلتقط الأخبار والروايات التي تط عن الرواة ، متناسياً المنافسة والعصبية التي كانت بين الرواة أنفسهم ، والروايات والأخبار التي توثّق هؤلاء الرواة وتشيد بحفظهم وعلمهم وسعة اطلاعهم.

وقد فطن بعض المستشرقين إلى هذه الموهبة عند الرواة أمثال "اوجست اشبر نجر" في بحثه عن الرواية والرواة عند العرب بقوله: "إنّ علم الرواية الشفوية خاصية

---

(١) ديوانه: ٢٩٩.

(٢) ديوانه: ٨٩.

(٣) ديوانه: ٨٥.

اختصّ بها الاسلام ، بيد أنّ قلّة قليلة من المستشرقين قدروها حقّ قدرها ، وفهموها كما ينبغي"[١].

وظلّ "مرجليوث" يشكك في قدرة الرواية والحفظ عند الرواة وراح يطعن بحمّاد وخلف الأحمر وأبي عمرو بن العلاء ، والشيباني ، وحفظ حماد لشعر المعلقات وروايته على أنّ حماداً عُرف عند العرب بسعة حفظه وكثرة مرويّاته ، وكان له منافسون كثر فاتهموه بالوضع والنحل، فضلاً عن العصبية بين البصريين والكوفيين، وزيادة أبيات على قصيدة معينة لا يعني انتحال قصيدة كاملة، فلم يناقش "مرجليوث" الأخبار التي تتهم حماداً وغيره بالوضع والانتحال بل تبّنى جانب الاتهام.

وردّ الجبوري[٢] على جانب آخر من نظرية "مرجليوث" في تشكيكه بالشعر الجاهلي، وهو الجانب المتعلق بالشعر الجاهلي والدين ، فقد حاول "مرجليوث" نفي الشعر الجاهلي متحججاً بعدم وجود ذكر للدين الجاهلي فيه، أما ما جاء من ذكر له فإنّما وضع بعد ظهور الإسلام.

فيمكن القول إن موقف الشعراء من الدين لم يكن بأمر مهم لدى الجميع ليضمنونه أشعارهم ، فهناك شعراء صرفوا جل اهتمامهم إلى الدين ، ومنهم من لم يظهر في شعره أي أثر للدين إلاّ في مناسبات معينة، أمّا بقية الشعراء وهم الأكثرية فلم يكن الدين من موضوعات شعرهم، ولكن ذلك لا يعني أنهم لا يؤمنون بالدين أو بعيدون عنه.

فان كان ذكر الدين قليلاً جداً في الشعر الجاهلي، فيعلّل بالقول إنه ليس كل ما قيل في الجاهلية من شعر قد وصل كاملاً ، فقد ضاع منه الكثير ، أو بدأ العرب يتناسونه بعد ظهور الإسلام وانشغالهم بالدين الجديد، ولتعارض ذلك الشعر الذي ترد

---

(١) دراسات المستشرقين: ٢٤٤.

(٢) ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي: ٩٧-١١٨.

فيه إشارات وثنية، مع الدين الإسلامي، ولما يحمل من أشعار تثير الضغائن أو ما يذكّر أهل قريش بشركهم وجاهليتهم . فضلاً عن ضعف الشعور الديني لدى العرب قبيل الإسلام، وتنامي حركة التوحيد والايمان بالله ، وهذا ما يؤّكده المستشرقون أنفسهم أمثال "بروكلمان" إذ يقول: "وليس من شكّ في أنّ العرب كانوا في أوّل الأمر يؤدون الشعائر الدينية إلى تلك الآلهة التي كانت أقرب إليهم من الله ربّ العالمين العظيم، حتى إذا أوشك فجر الإسلام أن يبزغ لم تكن هذه العبادة قادرة على أن تملأ وجدان العرب الديني ، وهكذا انحطّ شأن هذه العبادة وانحطّت دلالتها انحطاطاً متواصلاً، وكان يرافقه أبداً تعاظم في أهمية الشعور الديني العام القائم على أساس الايمان بالله"(١).

ويقرر "بروكلمان"- أيضاً- ضعف الصلة بين العرب ودينهم وأنها لم تكن وثيقة جداً مع آلهتهم، كما كانت الصلة عند بني إسرائيل (٢). وفي الشعر الجاهلي إشارات تصور ضعف تلك الوثنية والاستخفاف بها، وأنها لم تكن راسخةً يتمسك بها الجاهليون وكان كثير منهم يسخرون بالأصنام ويهزأون بها. وتروي عنهم الكتب كثيراً من تلك الاستخفاقات والأحاديث بشأنها وبالمستخفين بها ، وما جاء في كتب الأصنام والسيرة النبوية الشيء الكثير(٣).

فضلاً عما تقدم ، فهناك جانب التوحيد لله الذي يظهره الشعراء في أشعارهم بأنفسهم وتوحيد الله وذكر ألفاظ التوحيد كالذي عرف عن أمية بن أبي الصلت أو السموأل وتعرض لذكر قصص الأنبياء كما جاء في شعر عدي بن زيد العبادي إذ يذكر قصة آدم ومعصيته:

---

(١) العرب والإمبراطورية العربية: ٢٧.

(٢) ينظر: العرب والإمبراطورية العربية: ٢٦.

(٣) ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي: ١٠-١٠٨ وما يسوقه في ذلك من الأشعار نقلاً عن مصادر قديمة.

قضى لسته أيام خليقته وكان آخِرُها أنْ صوّر الرجلا

دعاه آدمُ صوتاً فاستجابَ له بنفخةِ الروحِ في الجسم الذي جُبِلا

ثمَّت أورَثه الفردوسَ يعُمرها وزوّجَه صنعةً مِن ضلِعَه جُ عِ لا

لم ينَهِهُ ربُّه عن غيرِ واحدةٍ من شجرٍ طيبٍ إنْ شُمَّ أو أُكِلا (١)

وما جاء في ديوان أمية بن أبي الصلت الكثير من إشارات التوحيد وذكر الخير والحشر والحساب والميزان:

ويومَ موعدِهم أن يحُشروا زمرا يوم التغابنِ إذ لا ين فعُ الحذرُ

وأبرزوا بصعيد مستو جَرُزٍ وأنزِلَ العرشُ والميزانُ والزُّبر (٢)

ومن أقسم بالله من الشعراء كثيرون وذكر وحدانيته؛ من ذلك قول النابغة الذبياني:

حلفتُ فلم أتركْ لنفسِكَ ريبةً وليس وراءَ اللهِ للمرءِ مذهبُ (٣)

وأقسم ذو الأصبع العدواني:

واللهِ لو كرِهتْ كفّي مُصاحبتي لقلتُ إذ كرِهَتْ قُربي لها، بِيني(٤)

أو قسم عبيد بن الأبرص بالله ذي النعم العفو:

حلفتُ باللهِ إنّ الله ذو نِعَمٍ لِمَن يشاءُ وذو عفوٍ وتَصفاحِ (١)

---

(١) الحيوان: ١٩٧٣/٤. الأبيات لم ترد في ديوانه المحقق، محمد جبار المعيد.

(٢) ديوانه: ٥٦. وينظر له الصفحات: ٢٥، ٢٩ في ذكر قصة نوح والطوفان.

(٣) ديوانه: ٧٢ وينظر له: ١٥٦، ١٦٧.

(٤) ديوانه: ٩٥.

وهذا غيض من فيض في ذكر التوحيد ومعرفة عرب الجاهلية بوجود الله وتوحيده ممّ ا جاء على ألسن الش عراء، وأن البشر كلهم إلى فناء ويبقى وجه الله الأحد، كما في قول لبيد:

ألا كلُّ لشيءٍ ما خلا اللهُ باطلُ **وكلُّ نعيمٍ لا محالةَ زائِلُ** (٢)

محمد مصطفى هدّارة وردّ نظرية الشك* :

أول ما يُرد على "مرجليوث " أنّه أراد الاستدلال بالقرآن الكري م على وجود شعراء جاهلين، ويُفهم من ذلك أمران:

الأول: إنكاره وجود شعراء جاهليين معلوم ة لدينا أخبارهم وأشعارهم ، فاراد التماس الدليل إلى وجودهم.

والثاني: اعتماده على القرآن وحده في إثبات أو إنكار ما أراده في عصر ما قبل الإسلام، على أنّ القرآن ليس كتاب تأريخ أو أدب، كما انّ "مرجليوث" لا يؤمن بالقرآن لانه نصراني ، فكيف يعتمد على مرجع لا يثق بصحته ، ويفهم "مرجليوث" من الآية : ﴿ ⌑⬧⓿☒🗎♏⬀❷⬀ ⌑⬧☺⍓✍⁄ 🕮❑☼⁕⬧✸
✍🙰♏♐⬀❖➔⬀☺⍓⁕⬧♐ ❻◆✍■♏⌨⍓ ✍♏🗏⬧♎♎♊⬀
❑◆⬧⬧ ♎☒♑⬂☪⬉☐♌✌ ⬀⬀♌♏⬀ 🕮❑⬆⬀
❸◆❹⬀❑➔⬀♒❑⬈♌❑◆⬧ ⅄☒🙰⬉♏❷⬀☒ ☼✹✋⬧❸◆✍✹⬀⬅
✍♏❍♏⚇ ❻◆❸⬀☐✹ ✃🙰♒⬂☺⍓☪⬉☐♌⬀ ﴾(٣) إن الكاهن والمجنون والشاعر سواسية.

---

(١) ديوانه: ٤٩.

(٢) ديوانه: ٢٤٦، وينظر له: ١٧٢.

* الادب العربي في العصرالجاهلي: ٩٣-١٤٦.

(٣) الطور: ٢٩-٣٠.

ويستنتج أن الشعراء كانوا يتنبأون بالغيب[1] ولكنّ الكاهن من يأتية الرئى، من الجنّ بكلمة يتلقاها من خبر السماء ، والمجنون من يتخبطه الشيطان من المسّ ، وورود الشاعر في الآية لا يعني اقترانه بالكاهن ولا بالمجنون ، فكيف تسنى لمرجليوث استنتاج تنبؤ الشاعر بالغيب وقد بنى ذلك على فهمٍ خاطئ لآية الشعراء :
﴿♎⌧⌂✍⬀ 📖⬆✡♦▬○⊙⇖≣⬈☠⬀ ⇖♦✍■❼▤ ✌♦♊
✍♦ॐ♦❾□✌⇖ ✂✍❍◉⌖⊙⓿◆✇⮌⊘✓✗⇐﴾[2].

أن الأفلكين الآثمين هم الشعراء الذين تنزّل عليهم الشياطين . وذلك ليس صحيحاً لان المقصود هم الكهان، وقد روى البخاري حديثاً عن عائشة أم المؤمنين– رضي الله عنها– سأل ناس النبي– صلّى الله عليه وآله وصحبه وسلّم– عن الكهّان، فقال: إنّهم ليسوا بشيء. قالوا: يا رسول الله فانهم يحدّثون بالشيء حقاً. فقال: النبي– صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم– تلك الكلمة من الحقّ يخطفها الجنيّ فيقرؤها في إذن وليّه كقرقرة الدجاج، فيخلطون معها أكثر من مائة كذبة[3].

إذن فالشاعر ليس الأثيم، وليس من تنزل عليه الشياطين ويدّعي علم الغيب، وقد فهم "مرجليوث" الآية: ﴿وما علمناه الشعر وما ينبغي له . إنْ هو إلاّ ذكر وقرآن مبين ﴾[4]. إن الإبانة تخصّ القرآن وحده ، فيحكم بأنّ الشعر الجاهلي كان كلاماً غامضاً غير مبين، والآية ليس كذلك ، لان إسناد الإبانة إلى القرآن لا تعني نفي الإبانة عن الشعر، وإن جاءت آيات كثيرة تشير إلى وصف القرآن بأنّه "مبين" إنّما كان المقصود تثبيت معنى الوضوح في الدلالة للقرآن مجرداً من الإشارة إلى الشعر والى سواه، بل إنّ كلمة "مبين" استخدمت صفة لعشرات من الموصوفات ؛ كالسحر

(1) The Origins of Arabic Poetry: 417.

(٢) الشعراء: ٢٢١–٢٢٢.

(٣) تيسير العلي القدير على تفسير ابن كثير: ٢٢٨/٣.

(٤) يس: ٦٩.

أو الضلال ، أو العدو ، أو الحق أو النذير أو الخصيم أو البلاغ او الخسران او الثعبان، وغير ذلك كثير[١].

ويعرض "مرجليوث" لمسألة أخرى بما يسميها "معضلة" وهي أن الرسول الكريم– صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم– لم يكن يعلم الشعر وكان يدرك أن ما يوحي إليه ليس شعراً، بينما أهل مكة الذين يُفترض أنهم يعرفون الشعر كانوا يظنّون بما يوحي إلى الرسول شعراً . ويسوق "مرجليوث" هذه الشبهة المسمومة في شكل معضلة تأسيساً على وصف الكفّار . وهذه المسألة في شقين في كلا هما يتعامى "مرجليوث" عن الحقّ، الأول: فهو أنّ الرسول– صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم– لم يكن يعلم الشعر ، وليس هناك عربي لم يكن يقول الشعر ، وفرق كبير بين المعنيين.

والشقّ الثاني: إنّ الكفار من العرب ظنّوا أنّ القرآن شعراً ، وهو أمر لا يشتبه عليهم أبداً، ولكنه ادّعاء مثل أي ادّعاء من أجل التمويه وصرف النظر عن هذا الفن والقول المعجز الذي نزل به القرآن الكريم.

ويبني "مرجليوث"على ذلك نتيجة يدّعي فيها أن الشاعر كان يُعرف بمادة أقواله– غالباً– أكثر مما يُعرف بصياغتها ، فكأنه يريد أن يقول إنّ شكل الشعر يختلف عن شكل القرآن ظاهراً ولكنّ مادّتهما واحدة. ثم يعود للقول أنّ إنكار أن يكون القرآن شعراً لا يُشير إلى الخلو من الانتظام في شكل الأقوال ، بل إلى طبيعة المادة الُمعبَّر عنها [٢]. وهذا اضطراب واضح في فكر "مرجليوث" مردّه في محاولة الربط المفتعل بين النص القرآني والشعر الجاهلي من حيث الشكل أو المضمون، لكن هذا الربط لا يستقيم أبداً بأيٍّ منهما.

---

[١] ينظر الأدب العربي في العصر الجاهلي: هدّاره: ٩٨–١٠٠.
[2] The Origins of Arabic Poetry: 418.

ويأتي الحديث في نظرية "مرجليوث" عن النقوش التي خلّفتها الأمُم القديمة ليرى أنه من المستحيل الاستظهار من النقوش العربية أن العرب كانت لديهم أية فكرة عن النظم أو القافية. وافتراضه هذا عن وجود نقوش شعرية عند العرب أو عند أيّة أمّه قديمة ليس أمراً لازماً أو محتمّاً. أما نفيه- تأسيساً على ذلك- أن تكون لدى العرب فكرة عن "الشعر" فادّعاء يريد أن يصل منه إلى أنّ الكّهان في الجاهلية هم الشعراء ، وأن سجعهم- أو لغتهم الغامضة كم ا يسميّها- هي الشعر الذي كان معروفاً في الجاهلية. وغايته من ذلك يريد إيجاد علاقة بين الشعر الجاهلي المتمثّل في سجع الكهّان- وإنْ كان لا يشير إلى ذلك صراحةً- وبين القرآن الذي يعتمد في بعض آياته على الأسجاع أو الفواصل- كما يسميها البلاغيون[١].

وهناك عدة آراء لمرجليوث تتسم بال تسرع في الحكم وسوء الفهم ،ويستند في أبيات لأبي تمام يذكر فيها أنّ العرب لا يهتمون في الشعر إلاّ بما يسجل في معاركهم وجلائل الأعمال،ويقرن ذلك بهوراس الشاعر الروماني، على أنه ليس هناك أيّ دليل على استمداد أبي تمام فكرته من هوراس، وعليه فليس من مبرر للجمع بين الشاعرين في هذه الإشارة.

ويُرفَض قوله بأن القبيلة التي يظهر فيها الشعر الأكثر جودة تسيطر على القبائل الأُخَر ، وهو قول لا سند له- حقيقة- في المصادر العربية . ويدّعى أن الشعراء ليسوا ألاّ مسّجلين للاحداث . فهو بذلك يجرد الشعر العربي من أيّة صفة فنية ويجعله مجرد نظم وثائقي، ليصل من وراء ذلك إلى مصادمة مع الآية القرآنية :

﴿□◆□🕮□✠□&⬋☠⬀ ③♦◑➔□◉⁄⬈□♍⁓✌♦⁓ ••

---

(١) هدّراة: ١٠٢.

③♦▦⍂➔⊠🖫➔❑♍☙﴾[١] مقرّراً أنهم على العكس يسجلون ما فعلوه في الواقع أو ما شاهدوه[٢].

ويحاول أن يضع حدوداً للشعر العربي يستقيها من ديوان أبي تمام ومن ديوان الحماسة، فيقول بان الشعر لا يخرج عن الحدود التاريخية أو التراجم الذاتية ، وهذا الأمر لا ينطبق على الشعر عند أيةّ أمّة وفي أي مكان ، لانه يعبر عن أحاسيس الشاعر وعن تفاعله مع الظواهر الخارجية[٣].

ثم يعرض بدايات الشعر الجاهلي ونشأته فيشك ك منذ الوهلة الأولى مبتدئاً بعروض الفراهيدي وان العروض مجرد وهم وانه من وضع "برزخ العروضي" وكان كذاباً معتمداً على الخبر من غير وجهته الصحيحة[٤]. وقد جعل من برزخ العروض الذي لا علم له ولا أثر ، عالماً يوازي الفراهيدي الذي علمه وفضله باق إلى يومنا . وعلى المنوال نفسه يأخذ بالأخبار والروايات ال ضعيفة التي تتضمن مبالغات غير منطقية كالشعر الذي يورده بعضهم وينسبونه إلى عهد آدم، على الرغم من ذكر ابن سلام لذلك الأمر في طبقاته وتكذيبه للخبر[٥].

ومثل ذلك محاولته إثبات أن العصر الاموي كان عصر بداية للشعر العربي، فيما نقله عن السيوطي[٦] قولاً منسوباً إلى عمر بن الخطاب- رضى الله عنه- "كان الشعر علم قوم، ولم يكن لهم علم أصح منه ، فجاء الإسلام فتشا غلت عنه العرب بالجهاد وغزو وفارس والروم، وألهت عن الشعر وروايته ، فلّما كثر الإسلام وجاءت

---

[١] سورة الشعراء: ٢٢٦.

[٢] هدارة: ١٠٣.

[٣] هدراة: ١٠٣.

[٤] ينظر: معجم الأدباء: ٣٦٦/٢.

[٥] ينظر: طبقات خمول الشعراء: ٢٦/١.

[٦] المزهر: ٢٤٨/١.

الفتوح، واطمأنت العرب في الأمصار ، راجعوا رواية الشعر ، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك، وقد هلك من العرب من هلك بالموت وا لقتل فحفظوا أقلّ ذلك وذهب عنهم أكثره" فينقد "مرجليوث" هذا الخبر ويرى نسبته إلى عمر بن الخطاب خطأ تأريخي، لأن زمن الهدوء لم يأت إلا مع الخلافة الأموية(١).

وفي رأي "مرجليوث" أنه لم يتبقَ من الشعر الجاهلي إلاّ القليل، مع وجود هذا الكمّ الهائل من الشعر الجاهلي الموروث إلى يومنا هذا ، فيتّضح أنه لا يريد أن يتصور وجود كمّ هائلٍ من الشعر الجاهلي الحقيقي أثبتته المصادر الأدبية كما جاء في كتب ابن سلام وابن قتيبة وسواهما . فمرجليوث لا يستطيع أن يفهم ذلك ،ولا أن يتصور أن العرب في جاهليتهم أمة شاعرة، فهو يذكر بسخرية أنّ عرائس الشعر قد أوحت للعرب أكثر ممّا أوحت لليونان(٢).

وقد وجّ ه "مرجليوت" شكوكه لرواية الشعر الجاهلي وفي كيفية وصوله إلينا وحتى إمكانية تدوينه. فيرى أنّ معظم رواته قد قُتلوا أو ماتوا ممّن اعتنقوا الإسلام، بل يشك في وجود أناس مهمتهم الرواية على أنّ المصادر الأدبية العربية تؤكد على وجود سلسلة رواة الشعر العربي إلى بداية العصر العباسي . ويستند في شكّه بوجود شعر يروى أو رواة، إلى موقف الإسلام من الشعر والشعراء(٣)، بل نجده يشكك حتى في أمر كتابة الشعر بالخط الحميري أو الحروف الحميرية التي تتعارض مع ما كتب به الشعر بين الشطرين أو التدوير بين الأشطر وأنه مما يجعل الشعر لا يبدو أنيقاً بتلك الحروف. ويقرن بين النثر المسجوع وبين القرآن وانه شبيه بأسلوبه ويشكك في

---

(1) The Origins of Arbic Poetry: 427

(2) The Origins of Arabic Poetry: 423.

(٣) ينظر : الأدب العربي في العصر الجاهلي : ١٠٦-١٠٨، ويمكن الرجوع الى آراء يحيى الجبوري في رد نظرية "مرجليوث" فيما تقدم من هذا المبحث للاستزادة في العرض.

أمر الأعجاز القرآني منطلقاً من فكرة شكّه في الشعر الجاهلي المبنية على سوء المنهج العلمي وعدم الفهم الصحيح لشفاء داء تعصبه ضد الإسلام.

فيربط بين الأمرين، ويصل إلى أنّ الإعجاز القرآني لا يفهم إلاّ على أنهّ أوّل صورة بيانية عرفها العرب، وأنهم لم يكونوا ذوي بيان قبل ذلك ، وأنّ تردّد القرآن بين النثر المسجوع والشعر أمر منطقي يدعو إلى وجود الشعر بعد ذلك[١].

ويتناول هدّارة بالرد على موقف مرجليوث من الرواية والرواة ومهاجمته لحمّاد الرواية وتجميع كل المصادر والأخبار من أجل التشكيك في صحة ما يرويه من الشعر الجاهلي – لاسيما المعلّقات –[٢]، ويستحضر هدارة [٣] كل ما من شأنه تفنيد آراء "مرجليوث" وشكوكه، إذ لم يقتصر "مرجليوث" في شكّه بحمّاد، بل أخذ يشكك في روايات اعلام ثقاة أمثال أبي عمرو الشيباني وأبي عمر بن العلاء والاصمعي وكيسان، وصولاً إلى أعلام القرن الثالث الهجري ، فيشكك في رواية المبرِّد[٤] العالم الثبت الثقة . بل يشكك في المجاميع الشعرية المروية عن القبائل وخاصة شعر الهذليين، متخذاً من خبر زيارة أحمد بن فلوس إلى قبيلة هذيل وأنه لم يجد أحداً فيها يعرف الشعر أو اسم أحد من الشعراء. والخبر يرويه ياقوت وقد خلط مرجليوث في رواية الخبر لسوء فهمه الخبر[٥].

ومما يجافي المنهج العلمي أن يدّعى "مرجليوث" أن الخلفاء شجّعوا الرواة على انتحال الشعر، وينقل على ذلك روايات مفردة تتصل بمجالس الخلفاء ورغبتهم

---

(1) The Origins of Arabic Poetry: 426.
(2) The Origins of Arabic Poetry: 428.
(٣) ينظر: الادب العربي في العصر الجاهلي: ١١٣.
(٤) ينظر: معجم الأدباء: ١١٥/٥.
(٥) ينظر: معجم الأدباء: ٨/٢.

في سماع الشعر القديم ، لكنها لا تمت إلى الصحة بصلة إذا قورنت أو عورضت بالوقائع التأريخية والتمحيص العلمي[١].

وينقل الخبر عن رواية شعر لذي الأصبع العدواني- وهو شاعر جاهلي- وعددها ستة ثم في رواية أخرى اثنا عشر بيتاً، ويرى "مرجليوث" أنّ ثلاثة منها كانت صحيحة، حتى ينتهي الأمر إلى وجود سبعة عشر بيتاً، متخذاً من ذلك مدعاة لفساد ذمّة الرواة. لكنه لم يدرك أنّ اختلاف العلماء العرب حول صحة أبيات أو نسبتها[٢] أو زيادتها أو إنقاصها، أمر طبيعي لا يطعن في الشعر الجاهلي ، بل إنّه يدلّ على زيادة توثيق الشعر والتحري عن الدّقّة ، وإنّ إثبات وجهات نظر العلماء ، ليس بالضرورة أن تكون متفقة في كلّ الأحوال[٣].

ويطرح "مرجليوث " موقفاً خاطئاً عن موقف الدين الإسلامي من الشعر الجاهلي والشعراء الوثنيين، فيقرن بين الوثنية والشعر الجاهلي قرناً مطلقاً وصولاً إلى رفضٍ كامل للشعر الجاهلي على أساسين : الأوّل: محو الإسلام له ضمن محو الوثنية بكل صورها . وكأن الشعر مثله مثل تلك الأصنام التي حطّمها الإسلام ، ليصل إلى استبعاد أن يروي العرب الذين أسلموا ذلك الشعر الوثني . والثاني: تثبيت فكرة وثنية هذا الشعر ورفضه إن لم يتضمنها .وكأنّ الشعر في نظره ينبغي أن يكون تصويراً كاملاً للديانة الوثنية، فإن لم يكن كذلك فانه منحول كما يعتقد[٤].

ورأيه الأخير المخطوء فيما يقوله عن الشعر إنّه إمّا أن يؤدي إلى إثبات أنّ الشعر الجاهلي كلّه منحول وأنهّ كتب بعد عهد الإسلام، أو إثبات أنّ قدراً كبيراً من المعاني الإسلامية كان معروفاً ومألوفاً لدى الجاهليين الوثنيين إذا صحّت رواية

---

[١] الأدب العربي في العصر الجاهلي: ١١٩.

[2] The Origins of Arabic Poetry: 432.

[٣] الأدب العربي في العصر الجاهلي: ١٢٠.

[4] The Origins of Arabic Poetry: 434.

الشعر الجاهلي . وكلتا النتيجتين مخطوءتان بسبب خطأ المقدمات العلمية لهذا الباحث المتعصب ضد العروبة والإسلام(١).

ويتوقف مرجليوث عند أبيات لشعراء ترد فيها ألفاظ التوحيد وذكر الله وألفاظ مشابهة لما جاء في القرآن على لسان الشعراء ليثبت شكّه أنها لم يقلها شعراء من الجاهليين وكلّها تشير إلى عصر الإسلام وظهوره(٢).

ويمضي "مرجليوث" في نتائجه التي يقيمها على مقدماته الخاطئة ، فيزعم أنّ الرسول– صلى الله عليه وآله وصحبه وسلّم– كان له مبشرون ثاروا على وثنية العرب الجاهلية، وكانت المسيحية يومها مسيطرة على أجزاء من الجزيرة العربية (٣)، ثم يناقض نفسه فيدّعي أنّ الشعراء النصرانيين الجاهليين ، ماداموا قد كتبوا أشعارهم كأنهم مسلمون موحّدون، وكانوا صدى للقرآن لا للكتاب المقدس لذا فشعرهم زائف(٤). فيعقب هدّاره أن لو كانت دعوى "مرجليوث" صادقة وصحّت نتيجته التي توصّل إليها لما كان الإسلام ورسوله قد جوبها بمعارضة المشركين وأهل الكتاب العنيفة، ولكن هؤلاء المبشرين الذين يشير إليهم قد تسابقوا إلى دخول الإسلام(٥).

وآخر مطاف شكوك "مرجليوث" نجده يشكّ في الشعر الجاهلي وفي الإسلام في الوقت نفسه ، ليدعى بأنّ كلّ القصائد الجاهلية التي وصلت إلينا جاءت بلغة القرآن، وكان يفترض أن تكون بلهجة القبائل التي ينتسب اليها شعراؤها ، فكأنه قد ألزم القبائل العربية استخدام لغة القرآن ويقارن ذلك بما حدث في الاحتلال الروماني لايطاليا وفرنسا واسبانيا . ثم يقرر أنّه من الصعب تصوّر وجود لغة مشتركة قبل

---

(١) الأدب العربي في العصر الجاهلي: ١٢٢.

(٢) ينظر : الأدب العربي في العصر الجاهلي : ١٢٥–١٣٨، وينظر بهذا الصدد أيضاً د. الجبوري فيما تقدم من هذا البحث للاستزادة.

(3) The Origins of Arabic Poetry: 439

(4) The Origins of Arabic Poetry: 440.

(٥) الادب العربي في العصر الجاهلي١٣٩..

مجيء الإسلام[١]. أما القبائل الجنوبية فيستبعد تماما كتابتها باللغة العربية الشمالية الموحدة– لغة القرآن– ويدّعى أنّها صنعت أشعارها لأجل الحوادث التي لها صلة بالأساطير[٢].

وينهي "مرجليوث" حديثه الأخير ليربطه بما تقدمه ، فيقول : "فوجود الأفكار الإسلامية في أشعار وثنية ، تبرهن بوضوح على التزييف والوضع واستخدام اللهجة التي جعلها القرآن لغة فصحى تقدّم أسساً للشكّ الخطير"[٣].

فيعقّب هدّراة على ذلك بالقول: "والحقيقة إنّ "مرجليوث" يقدم الدليل تلو الدليل على عدم فهمه لطبيعة اللّغة العربية وآدبها وروح الإسلام، الأمر الذي يجعله يتجاوز حدود المنطق والعقل والتاريخ .فكيف يُلزم الإسلام القبائل العربية استخدام لغته؟ بل كيف يمكن أن يكون للقرآن لغة ليست هي العربية السّائدة بين القبائل العربية؟ وكيف يجعل انتشار الإسلام في داخل الجزيرة العربية احتلالاً شبيهاً بالاحتلال الروماني للبلاد الأوربية، وكانّ المسلمين جنس من غير العرب، وكأنّهم استخدموا في القضاء على الوثنية ما استخدمه الرومان من أساليب القهر والوحشية"[٤].

لقد وقف "مرجليوث" إزاء وجود لغة عربية مشتركة في الجاهلية بين قبائل الشمال وقبائل الجنوب ،وقف متحيراً مستهيئاً للشكوك، وظلّ ينسج الأوهام لاستبعاد أي أمر موحّد بين عرب الشمال وعرب الجنوب . فالمعروف أنه منذ منتصف القرن الرابع الميلادي ، أن قبائل الشمال أخذت تغير على الجنوب بعد ضعف الدولة الحميرية ومن ثَمَّ استقرت الشمالية ونشرت لغتها في الجنوب، كذلك حدثت هجرة الجنوبيين إلى الشمال واتخذوا لغة الشمال لساناً لهم ، ومن النقوش التي عُثر عليها

---

(1) The Origins of Arabic Poetry: 440.
(2) The Origins of Arabic Poetry: 441.
(3) The Origins of Arabic Poetry: 442

(٤) الادب العربي في العصر الجاهلي: ١٤٠.

في الجزيرة العربية يمكن معرفة أنّ الخ طّ العربي نشأ وتطوّ ر في شمالي الحجاز ، وكانت نشأته من الخط النبـطي، ولغة تلك النقوش كانت العربية وكتبت في أطوار مختلفة . ومن الطبيعي أن تكون هناك فوارق بين لهجات تلك القبائل وقد أثبتها علماء اللغة أو فقه اللغة، من مثل العنعنة والكشكشة وغيرها(١).

وبعد أن ينتهي "مرجليوث" من شكوكه حول صحة ، الشعر الجاهلي يطرح أسئلة تبعث على الدهشة والعجب حول بداية الشعر العربي ، وهل كان قبل الإسلام أو بعده ، بل يشك في وجود أي بيت من الشعر قبل الإسلام ، ولا يزال معتقداً أن الشعر العربي مرحلة متطورة عن الأسلوب القرآني(٢)، ولما كان القرآن يخلو من أية إشارة إلى الموسيقى وتخبر المصادر عن معرفة العرب الموسيقى في العصر الأموي ، فهل وجد عند العرب الوزن الشعري من قبل بهذا الانتظام والغزارة التي يكشف عنهما شعرهم؟(٣) وهذا الأمر يظهر عجز "مرجليوث" عن إدراك أنّ الإنسان البدائي يتوصل إلى نوع من الموسيقى المصاحبة للعمل.بل ما أبعده عن فهم العصر الجاهلي ومجتمعاته المتحضرة التي عرفت الغناء والموسيقى مبكراً(٤).

---

(١) ينظر : الأدب العربي في العصر الجاهلي : ١٤٠-١٤١.للاطلاع على أسئلة تلك الفوارق اللهجية.

(2) The Origins of Arabic Poetry: 447

(٣) ينظر: القيان والغناء في العصر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد.

(٤) ينظر: دراسات المستشرقين: ١٣٢.

ردّ ناصر الدين الأسد على المستشرق دلافيدا

وقد قرأنا موقفه ذلك في مقالاته عن بلاد العرب قبل الإسلام، الذي وجدنا ه مبالغاً في موقفه ومتشككاً في الر وايات التاريخية للشعر الجاهلي . إن الرواية التاريخية عن بلاد العرب في عصورها الوسيطة- الجاهلية الأخيرة- ليست أوثق ولا أضعف من أي رواية أخرى عن أي عصر تاريخي يُحتاج فيه إلى الدليل المباشر، فقد لا تكون أضعف من مصادر التاريخ الروماني في القرون الخمسة الأولى له ، أو مصادر تأريخ العصر القديم في الدانمارك[١]، بل قد تكون في بعض وجهوها- خير منها-، على الرغم من أنها لا تخلو من الفجوات والأخطاء . ومصادرنا في القرنيين الثاني والثالث الهجريين لا تبين كلّ ما كُتب عن الجاهلية العربية، بسبب ضياع الكثير من المؤلفات، وإذ لم يبقَ من بعضها غير قطع ومختارات، بل إنّها كانت ذات جانب- أي الرواية التاريخية- فبدلاً من أن تهدف إلى التسجيل الشا مل للأحداث الماضية، "أصبح لها ثلاثة أهداف: تقديم تفسير لإشارات تاريخية معينة في بعض سور القرآن، وشرح الحوادث التاريخية في الشعر القديم، وأخيراً خد مة العّزة القومية ومطالب أشراف العرب ووضع أنساب واسعة لأكثر الأسر البارزة وذكر مفاخر قبائلهم "[٢]، فقد كانت الخصومات القبلية التي تفوق الحصر هي العنصر الرئيس في تاريخ الأعراب، وكانت من بين أكثر قبائل العرب جدّاً قبيلة تميم، وذلك لأن المصادر عنها أو عن حروب تميم لما جاء من شروح وافية كتبها أبو عبيدة على نقائض جرير والفرزدق، وكلاهما من قبيلة تميم، إذ كانا كثر ما يذكران في أشعارهما أمجاد أسلافهما.

---

(١) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٣٧٥.

(٢) مصادر الشعر الجاهلي: ٣٧٥.

فأن كان الشعر الجاهلي أهم مصدر من مصادر المعرفة ببلاد العرب في العصور العربية الوسيطة– عصر ما قبل ظهور الإسلام–، لكن هل كان كلّه موثوقاً به. ومسألة تلك الثقة والصحة بحثها علماء كثيرون وهي مسألة أو مشكلة عسيرة ودقيقة، وقد بالغت المصادر والرواة في مسألة وضع الشعر ونحله . وحتى لو كان هناك قصائد كثيرة قد نحلت ونحل شعر كثير وما أحدثه الرواة من النسبة من الشعراء، فلا ريب أن ا لرواية الشعرية في جملتها أصيلة وصحي حة. ومع كلّ هذا فالشعر الجاهلي يكاد يعجز عن إعطائنا صورة صادقة كاملة عن بلاد العرب وماضيهم وأيامهم وحياتهم بكلّ اضطرامها وتغيّرها وتنقلّها، لأنه– أي الشعر– كلمات شعرية أو كلمات منتقاة يدخلها الشاعر في استعماله اللغوي الشع ري موجزاً كلّ الإيجاز ما يتعلق بحياته أو حياة قبيلته أو العلاقات التي يقيمها مع قبائل بل بلدان مجاورة أو بعيدة عن جواره بل أننا أكثر ما نقرأ في ذلك الشعر الموروث تفاخر بالأمجاد وبطولات الأسلاف أو التفاخر الذاتي أي فخر الشاعر بنفسه والإشادة في بطولاته– إن كان فارساً مثلاً– ونزالاته ووصف خصومه وما يتعلق بتلك المنازلات وتلك الخصومات.

الخاتمـــة ونتـائج الدراســة

خاتمة الدراسة والبحث

بعد أن انتهت رحلتنا مع مضان الدراسات الأدبية الاستشراقية وما أسعفنا من المصادر ذات العلاقة في الدفاع عن موروثنا الثقافي- الشعري بالتحديد او الشعر الجاهلي- والتصدي للأقلام بل العقول التي غالها أن تعترف بكنز العرب الثرّ الذي ما فتئت الدراسات الأكاديمية الحديثة تنتهي منه. وها أنا إذ أقدم دراستي في جانب منه ألا وهو ما جاء في دراسات المستشرقين من آراء ونظريات وأفكار عن القصيدة العربية وعن الشعر الجاهلي، في محاولةٍ ل رفع الحيف الذي قرأته في آراء هؤلاء المستشرقين عن موروثنا الشعري.

لذا لابد أن تكون لهذه الاطلاعات والوقفات على كيفية دراسة هؤلاء المستشرقين للشعر الجاهلي والآراء التي تبلورت لديهم بشأن شعرنا القديم، لابد أن تكون هناك ثمار نؤطرها ببعض النقاط لتكون نتائج تلك الاطلاعات والوقفات.

وقد انصبت نتائج البحث والدراسة الأكاديمية في جانبين: تمثل الجانب الأول في تلك الردود والمراجعات على آراء المستشرقين التي اهتمت بثلاثة محاور:

الأول: حاولتُ رد من ينفي الخيال عن الشعر العربي وعدم قابلية الشاعر البدوي الجاهلي على إعمال خياله وسوقه فنّاً لقصائده وموضوعاته الشعرية وما أبدى من الإبداع الفني والمقدرة المتميزة في مجال الشعر وسبك النصوص وإتحافها بخيال تميز برقي الفكرة والعبارة وسما به إلى مراتب فنيه متقدمة تشهد على ذلك النصوص التي سيقت شواهد على ذلك الخيال لاسيما معلقات الشعر العربي ذات الصيت الأدبي والفني والمميز في تاريخ الشعر العربي فيما تأصلّ فنّاً لدى الشاعر البدوي الجاهلي وما جاء في تلك القصائد ذات البناء المكتمل من قصص وحكايات أو أساطير، أو التشبيهات التي أخذت من فكر الشاعر الشيء الكثير، ونعني بالذات مشبهات الناقة في رحلة الشاعر، وان كانت متكررة بين تلك القصائد إلا أنّ لكل

شاعر خيالاً يسوقه للولوج إلى تلك المشبهات مضمناً تجاربه الذاتية ومهاراته وإبداعه.

أما المحور الثاني بين تلك الردود والمراجعات فكان ردّاً على من يصرف الشعر الجاهلي بالغنائية البحتة وأن الشاعر ينغمس فيه بالذاتية، أو الأنا الفردية، وشعره يمثل وجدانه وأنه لا يعلّق أهمية كبيرة على الماضي. وهنا تظهر الدراسة زيف تلك الآراء، والدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي بهذا الوصف، ولكنني قرأتُ وقدمتُ الشواهد التي يكاد يطفح بها الشعر الجاهلي مما يظهر معايشة الشاعر للمحيط من حوله معاينة تامة وما يبين من ظروف شتى لذلك المحيط حتى لنجد الشاعر لا يستطيع الفكاك منها من دون أن يسجلّها، بل نحسه وكأنه هو ذلك الظرف أو مسببه كالذي كان لزهير من شأن بعد انتهاء حرب داحس والغبراء وصورة ذلك الطلل الذي ما عادت صورته أحجاراً صلدة بل رأيناه حياة وولادات لتلك المخلوقات– العين والآرام– حتى في ظعنه رأينا حياة أبهى وهوادج نساء وردية ومياه صافية زرقاء تحطّ عندها تلك النسوة للراحة والاستجمام– على سبيل المثال لا الحصر.

مما يبرز استطاعة الشاعر العربي في تقديم تصوّرات فنيه كشفت عن رؤيته وموقفه من الحياة والموت– على السواء– وغير ذلك. وقد استطاع أن يتعامل مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملاً إنسانياً عميق الدلالات والأبعاد، وألقى من ظلال فنّه على مشاهد القصيدة المكتملة الشيء الكثير، وكأننا نقرأ معه قصصاً لا قصةً واحدة ميزت مقاطع قصيدته بأسلوب قصصي واضح، تبرز قدرة فائقة لدى الشاعر في النفاذ إلى جوهر الأشياء التي يتعامل معها.

أما المحور الثالث فهو فيما يتعلق بوحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية والذي أثبتنا فيه محاولات هؤلاء المستشرقين عبثاً النيل منه وتقطيع القصيدة العربية إلى موضوعات شتى لا رابط تنظم فيه غير الوزن والقافية.

أمّا الجانب الثاني الذي أوصلتني إليه دراستي ما كان متمثلاً في ردّ فكرة النحل والوضع في الشعر العربي بل ردّ نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي جاء بها المستشرق "مرجليوث" وردّ من انساق في ضلال هذه النظرية، واتبع خطاه إتباعاً قاده إلى نفي أن يكون هناك شعر جاهلي، ونفي ما قدّمه طه حسين بهذا الصّدد.

ويبقى شعرنا العربي معيناً ثرّاً لا ينضب وخالداً خلود الموت والحياة. عسى أن أكون وفقتُ في مسعاي العلمي وعسى أن تأخذ هذه الأطروحة مكانها العلمي في صدور طلبة العلم قبل سطورها وقبل رفوف المكتبات وآخر دعوانا أنْ الحمد لله ربّ العالمين وسلام على المرسلين.

ملحق تعريفي بسيرة المستشرقين

تيودور نولدكه Theodor Noldeke (٢ مارس عام ١٨٣٦ - ٢٥ ديسمبر ١٩٣١)

يعد نولدكه شيخ المستشرقين الألماني غير مُدافع وقد أتاح له نشاطه الدائب، وألمعية ذهنه، واطلاعه الواسع على الآداب اليونانية، واتقانه التام لثلاث من اللغات السامية (العربية، والسريانية، والعبرية)، مع استطالة عمره حتى جاوز الرابعة والتسعين- أن يظفر بهذه المكانة ليس فقط بين المستشرقين الألمان، بل بين المستشرقين جميعاً.

ولد تيودور نولدكه في الثاني من مارس سنة ١٨٣٦ بمدينة هامبورج Harburg حيث كان أبوه وكيلاً للمدرسة الثانوية وصار بعد ذلك ناظراً للمدرسة الثانوية في مدينة لنجن Lingen "من سنة ١٨٤٩ إلى سنة ١٨٦٦". وفي لنجن هذه قضى تيودور المدة من ربيع سنة ١٨٤٩ حتى خريف سنة ١٨٥٣ للاستعداد لدخول الجامعة، خصوصاً تحت إشراف أبيه، وتوفر إبانها خصوصاً على الآداب الكلاسيكية "اليونانية واللاتينية" مما سيجعله طوال حياته يحن إليها، بل ويأسف أحياناً على أنه لم يتخصص فيها بدلاً من اللغات السامية ! وقد سأله اسنوك هر خرونيه ذات يوم هل كان ينوي حقاً أن يتخصص في الدراسات اليونانية بدلاً من السامية، فأنكر ذلك لالسبب إلا لانه وجد الدراسات اليونانية قد عولجت على نحو واسع عميق بحيث لم يبق ثم مجالٌ للاكتشاف الحديث، بينما ميدان اللغات السامية لايزال بكراً، فيمكن فيه الوصول إلى اكتشافات مهمة بسهولة.

وقد أضيف إلى ذلك سبب آخر عملي، وهو أنه حين أراد الالتحاق بجامعة جيتنجن Gottingen في سنة ١٨٥٣، زوده أبوه بخطاب توصية الى صديق شبابه هينرش ايفلد H.Ewald عالم الساميات الشهير، وخصوصاً في العبرية . وكان تيودور نولدكه قد بدأ قبل ذلك بالالمام بمبادئ اللغة العبرية كما أنه وقع له حادث

جسماني اضطره الى الانقطاع فترة عن الدراسة في المدرسة الثانوية . فوجهه ايفلد الى دراسة اللغتين العبرية والعربية وآدابهما. فحضر عليه تيودور نولدكه لمدة فصل دراسي لدراسة اللغة السريانية، كما حضر درس برتو Bertheau عن الآرامية الخاصة بالكتاب المقدس، وهي الآرامية الوحيدة التي درسها نولدكه إبان الجامعة، أما سائر اللهجات الآرامية فقد درسها فيما بعد من تلقاء نفسه. والى جانب ذلك درس اللغة السنسكريتية على يد بنفاي Benfay وقد واصل دراسة السنسكريتية فيما بعد وهو في جامعة كيل Kiel حينما كان أستاذا فيها (١٨٦٤- ١٨٧٢).

كذلك بدأ- وهو طالب في الجامعة- دراسة اللغتين الفارسية والتركية. وحصل على الدكتوراه الأولى في سنة ١٨٥٦ برسالة عن "تاريخ القرآن"، وهو الموضوع الذي سيخصه نولدكه فيما بعد بأهم كتبه وأشهرها . وبعد عامين . أعي في سنة ١٨٥٨، أعلنت أكادمية باريس عن جائزة لبحث يكتب في هذا الموضوع، فتقدم له نولدكه، وتقاسم هو واشبرنجر Sprenger وميكيلة أماري Amari الظفر بالجا ئزة التي ضوعفت حتى نال كل واحد من الثلاثة مبلغ ٣/١ ١٣٣٣ فرنك فرنسي. وبعد ذلك بعامين آخرين- سنة ١٨٦٠ –نشر نولدكه ترجمة ألمانية - وكانت الرسالة باللاتينية- منقحة لهذه الدراسة تحت عنوان : "تاريخ القرآن" Geschichte des Qorans، وهذه الطبعة توسع فيها جداً فيما بعد بالتعاون مع تلميذه اشفالي Schwally.

وبعد أن حصل على الدكتوراه الاولى وهو في سن العشرين، بدأحياة التنقل خارج ألمانيا . فارتحل أولاً الى فينا حيث قضى قرابة عام "سنة ١٨٥٦- ١٨٥٧" يدرس مخطوطات مكتبة فينا، وفي الوقت نفسه اهتم باتقان اللغتين الفارسية والتركية، وبقراء الشعراء الصوفية الفرس، خصوصاً سعدي وعطار.

ومن فيينا انتقل الى لندن فأقام من خريف سنة ١٨٥٧ حتى ربيع سنة ١٨٥٨ ، وهنا في لندن حيث المخطوطات العربية الوفيرة والاساتذة المستشرقون الممتازون : دوزي Dozy ويونبول Junybll ودي فريس Matthys de Vries وكونن Kuenen- عقد نولدكه الشاب أواصر صداقة قوية مع هؤلاء المستشرقين، وعكف على قراءة المخطوطات العربية الثمينة؛ وفي الوقت نفسه تعرف إلى لداته من الجيل الصاعد من المستشرقين الهولنديين : دي خوية De Goeje، ودي يونج De Yong وانجلمن Engelmann، وخصوصاً أولهما الذي بقيت الصداقة الحميمية م عه حتى وفاة د يخويه في سنة ١٩٠٩.

ومن ليدن ذهب الى جوتا في ألمانيا حيث عكف على مجموعة المخطوطات العربية فيها طوال شهر، مضى بعده- في ٢٦ أبريل سنة ١٨٥٨- الى برلين حيث عكف على مخطوطاتها وسهل له ذلك ر . جوشه R.Gosche المستشرق الالماني الذي كان اول من وضع فهرساً لمؤلفاته الغزالي "ينظر نولدكه: "مؤلفات الغزالي" المقدمة، القاهرة سنة ١٩٦١". وبقي نولدكه في برلين حتى ٢ سبتمبر سنة ١٨٦٠، وفي إبان إقامته هناك اشتغل مساعداً في مكتبة برلين لعام ونصف، كلف إبانها بعمل فهرس للمخطوطات التركية هناك "وكان عددها يتراوح آنذاك بين ٢٠٠ و٣٠٠ مخطوط"، مما دفعه الى مواصلة دراسة اللغة التركية التي بدأها كما قلنا- في فينا.

وانتجاعاً للصحة- وقد كانت صحته منذ طفولته حتى آخر حياته ضعيفة تحالفت عليها الامراض، ومع ذلك عاش حتى تجاوز الرابعة والتسعين ! – قام في ٢ سبتمبر سنة ١٨٦٠ برحلة من برلين حتى روما وطاف البلاد الرئيسة طوال الطريق. واستمرت الرحلة ثلاثة أشهر، وتعد هذه الرحلة هي الرحلة الوحيدة خارج المانيا، الى جانب رحلاته الى فينا وليدن وانجلترا. والعجب انه لم يرحل مطلقاً الى البلاد العربية

والاسلامية، على الرغم م ن تخصصه وعمله كله يتعلق بلغات هذه البلاد وآدابها وتاريخها وجغرافيتها.

وبعد أن عاد من بريطانيا عين مساعد أمين مكتبة جامعة جيتنجن في ديسمبر سنة ١٨٦٠، واستمر في هذه الوظيفة حتى يناير سنة ١٨٦٢. وفي يناير سنة ١٨٦١ كان قد عين معيداً Privatdozent جامعة جيتنجن الشهيرة فكلفه ايفلد بالقا ء دروس في التفسير عن "سفر اشعيا " ودروس في نحو اللغة العربية، ودعاه ذلك الى دراسة "المشنا" والتفاسير القديمة على العهد القديم من الكتاب المقدس.

لكن في نفس الوقت أقبل على دراسة الشعر العربي القديم، مستعيناً بما نسخه منه من بين مخطوطات فينا وليدن وجوتا وبرلين إبان رحلاته إليها. وكانت ثمرة ذلك عدة مقالات وأبحاث جُمعت في كتابه "أبحاث لمعرفة شعر العرب القدماء " Alten Araber der poesie der Beitrage Zur Kenntnis. كذلك كتب دراسة عن الشاعر عروة بن الورد.

ثم بدأ يهتم اهتماماً خاصاً بالنحو العربي والنحو المقارن للغات السامية. ومن ثمار هذا الاهتمام سيظهر له بعد ذلك بمدة طويلة كتابان هما:

١ -"في نحو العربية الفصحى " (سنة ١٨٩٧) Des Klassischen Aeabish Zur Grammatik

٢ -"أبحاث عن علم اللغات السامية" (سنة ١٩٠٤) و "أبحاث جديدة عن علم اللغات السامية" (سنة ١٩١١) Semitishen Sprachkunde Neue Beitrage zur.

وشغل نولدكه أيضاً باللغة المندائية وباللغة السريانية الحديثة التي يتكلم بها في منطقة بحيرة أرمية "شمالي غربي إيران، ولا تزال باقية حتى اليوم".

وكان لتعيينه في جامعة كيل Kiel أستاذاً للغات السامية ابتداء من سنة ١٨٦٤ حتى سنة ١٨٢٧ دافع قويٌ لانكبابه على اللغات السامية- وإن كان ذلك لم

يصرفه أبداً عن الاستمرار في الدراسات المتعلقة بالعهد القديم من الكتاب المقالات العديدة في هذا الباب، ثم متابعة الكتابة باللغتين السنسكريتية والتركية.

وفي ربيع سنة ١٨٧٢ عين أستاذاً في جامعة اشتراسبورج "عاصمة اقليم الالزاس الذي ضم آنذاك إلى ألمانيا بعد حرب السبعين "– وقد بقي في اشتراسبورج حتى سنة ١٩٢٠ على الرغم من الدعوات المتكررة التي جاءته من جامعات برلين "سنة ١٨٧٥" وفينا "سنة ١٨٧٩ للمرة الثانية، وليبتسك سنة ١٨٨٨": ولما الى أحيل الى التقاعد في سنة ١٩٠٦ استمر مع ذلك يلقي بعض المحاضرات وكانت هذه الفترة الطويلة التي بلغت أكثر من خمسين عاماً في اشتراسبورج هي فترة استقرار مكانته ودراساته وبؤرة اشعاعه في عالم الاستشراق.

وفي ربيع سنة ١٩٢٠ ارتحل نولدكه الى مدينة كارلسروهه Karlsruhe "في منطقة الر اين الأعلى " حيث أقام في من زل ابنه الذي كان آنذاك مديراً للسكك الحديدية، وهنا في كارلسروهه في منزل ابنه قضى السنوات العشر الأخيرة من حياته، حتى توفي في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، وكانت زوجته قد توفيت قبل ذلك في سنة ١٩١٦، وكان قد تزوجها في سنة ١٨٦٤ وأنجيا عشرة أبناء وبنات، وتوفي منهم ستة قبل وفاة أبيهم.

فلهلم ألفرت Wilhelm Ahlwardt (١٨٢٨-١٩٠٩)

فلهلم ألفرت- أوكما يكتب اسمه بالعربية على ما نشره من دواوين : وليم ألورد- ولد في مدينة جريفسفلد Greifswald (في شمالي ألمانيا على بحر البلطيق) في ٤ يوليو سنة ١٨٢٨، وفيها توفي في ٢ نوفمبرسنة ١٩٠٩ وكان استاذاً في جامعتها الشهيرة، كما كان أمين مكتبة. وهو من أقدر المتمكنين من اللغة العربية وأكبر حجة في الشعر الجاهلي وشعر الرجازين العرب. وله في هذا الباب:

١ -"العقد الثمين في دواوين الشعراء الجاهليين "، جريفسفلد سنة ١٨٦٩ . The Divans of the six ancint Arabic poets. London, 1870.

٢ -وفي إثره أصدر كتاباً بعنوان: "ملاحظات على صحة القصائد العربية الجاهلية" Bemerkungen uber der Aechtheit der altarabischen Gedichte، ١٨٧٢. (وطبع بالاوفست طبعة جديدة سنة ١٩٧٢ عند الناشر Osnabruck, Biblio -Verlag ١٩٧٢)

وقد ترجمنا ها هنا الفصل الاول منه، وهوفي الفصول التالية يتناول قصائد الشعراء الجاهلين شاعراً، وقصيدة قصيدة، ويبين ما يظنه منحولاً منها.

٣ -"مجموع أشعار العرب" في ٣ أجزاء، سنة ١٩٠٢- سنة ١٩٠٣:

٤ -Sammlunhen alter arabischen Dichter Bde 3، ٣- ١٩٠٢ وهي:

أ - "الاصمعيات، ومعها قصائد لغوية " Elama, Iyyat, Nebst, Einigen Sprachgedichte".

ب -"ديوان العجاج " ٢ برلين سنة ١٩٠٣. "وهو يشتمل على ديوان رؤية بن العجاج"، ليبتسك سنة ١٩٠٣؛ وفي العنوان الألماني: Berlin, 1903.

ج -ثم ترجم ديوان رؤية هذا نظماً الى اللغة الألمانية وظهرت الترجمة في برلين سنة ١٩٠٤.

وهذه النشرات تدل على امتلاكه ناصية اللغة العربية فقهاً وأدباً، وعلى قدرته الفائقة على التحقيق الفيلولوجي الدقيق لنصوص الشعر العربي القديم . وعلى الرغم من مرور أكثر من خمسة وسبعين عاماً على صدورها، فانه لم تصدر لهذه الكتب تحقيقات خير من تحقيق ألفرت لها . لكن أعظم أعماله هو "فهرس المخطوطات العربية في المكتبة الملكية ببرلين" في عشر مجلدات

Verzeichnis der arabishen der Koniglichen Bibiothek Zu Biblin Bande, 1887- 1899. Handschriften, 10.

فهذا أكبر وأدق عمل فهرسي للمخطوطات العربية، ويمتاز بالدقة وسعة الاطلا ع والاحاطة . وليس له نظير حتى بالنسبة الى المخطوطات اليونانية أو اللاتينية. وسيظل نموذجاً اعلى لهذا اللون من العمل. وقد صارت هذه المخطوطات في جامعة توبنجن، وفقد البعض منها في اثناء الحرب العالمية الثانية.

دافيد صمويل مرجوليوث D.S.Margoliouth (١٨٥٨- ١٩٤٠)

تعرف ديفيد صمويل مرجوليوث أثناء دراسته في أكسفورد على الآداب الكلاسيكية "اليونانية واللاتينية" ومن ثم انتقل إلى دراسة اللغات السامية. وكانت ثمرة هذه الدراسة المزدوجة دراسته ونشرته لكتاب "فن الشعر " لأرسطو طاليس بترجمة متى بن يونس، وقد ظهرت في سنة ١٨٨ . ثم عين أستاذاً في جامعة أكسفورد سنة ١٨٨٩، ومن ثم ازدادت عنايته بالدراسات العربية والسامية . فكتب بحثاً عن أوراق البردي العربية في مكتبة بودلي بأكسفورد "سنة ١٨٩٣"، وترجم قسماً من تفسير البيضاوي "سنة ١٨٩٤" إلى الانجليزية، ونشر رسائل ابي العلاء المعري "سنة ١٨٩٨". وبعد أن تزوج جسي بين اسمث Jessie Payne Smith في سنة ١٨٩٦ عمل معها في نشر معجم أبيها: "كنز اللغة السريانية".

وفي سنة ١٩٠٥ بدأ نشر دراساته عن الاسلام، وذلك بكتابه "محمد ونشأة الإسلام " الذي ظهر سنة ١٩٠٥، وقفى عليه بكتاب "الإسلام " Mohammedanism "في سنة ١٩١١"؛ ثم ألقى محاضرات عن "تطور الإسلام في بدايته "، ونشرت سنة ١٩١٤. لكن هذه الدراسات كانت تسري فيها روح غير علمية ومتعصبة، مما جعلها تثير السخط عليه ليس فقط عند المسلمين، بل عند كثير من المستشرقين. وبنفس الروح كتب محاضراته بعنوان : "العلاقات بين العرب واليهود" الذي ظهر في سنة ١٩٢٤. ومع ذلك اختاره المجمع العلمي العربي في دمشق عضواً مراسلاً عند نشأته في سنة ١٩٢٠.

ولهذا فإن فضل مرجليوث الحقيقي ينبغي أن يلتمس لا في هذه الأبحاث المغرضة، بل في نشراته الكثيرة، وعلى رأسها نشرته لكتاب "معجم الأدباء" لياقوت "سنة ١٩٠٧– ١٩٢٧" ولرسائل ابي العلاء المعري "سنة ١٨٩٨"، و "نشوار المحاضرة" للتنوخي "سنة ١٩٢١"؛ ثم في ترجمته لقسم من تاريخ مسكويه : "تجارب الامم" "سنة ١٩٢٠".

ارش برويـنلش Erih Braunlih (١٨٩٢- ١٩٤٥)

عني أرش بروينلش بالشعر الجاهلي وحياة البدو واللغة العربية ومعاجمها . وواصل بذلك س لسلة ممتازة من المستش رقين الالمان في هذا الباب، أمثال : كوزجارتن، وفرايتاج، وايفلد، وتوربكه، وفلهوزن، و نولدكه، وجورج ياكوب، وأوجست فشر.

ولد في سنة ١٨٩٢، وصار معيداً في جامعة ليبتسك عام ١٩٢٢، وحصل على الدكتوراه الثانية "المؤهلة للتدريس في الجامعة" من جريفسفلد سنة ١٩٢٣ حيث عين فيها أستاذاً مساعداً في سنة ١٩٢٥. ثم عين استاذاً في كينجسبرج في سنة ١٩٣٠، وفي السنة بعدها "سنة ١٩٣١" انتقل الى ليبتسك أستاذاً في جامعتها؛ خلفاً للغوي العظيم اوجست فشر "صاحب المعجم الذي بدده وعبث به مجمع اللغة العربية في مصر" وصار في الوقت نفسه مديراً لمعهد الدراسات الشرقية في جامعة ليبتسك، ثم صار بعد ذلك عميداً لكلية الاداب فيها .. ولما قامت الحرب العالمية الثانية في سبتمبر سنة ١٩٣٩ استدعي للخدمة العسكرية، فترك العمل في الجامعة . ونجا طوال مدة الحرب، لكنه مرض في سبتمبر سنة ١٩٤٥ وتوفي آنذاك قبل بلوغه سن الثالثة والخمسين بأيام قليلة.

ونذكر من بين مؤلفاته:

أ - **الكتب**

١ -"بسطان بن قيس، أمير وبطل بدوي في العصر الجاهلي" ليبستك سنة ١٩٢٣.

٢ -"فهارس الشواهد" وهو فهارس للقوافي والشعر الواردين في كتب الشواهد النحوية واللغوية العربية وما شابهها- بالتعاون مع أوجست فشر ليبستك سنة ١٩٣٤ وما يليها.

٣ - "البدو" ج١ "ليبتسك، سنة ١٩٣٩" بالتعاون مع أويتهم وكاشل.

ب –ومن خير مقالاته:

١ – "البئر في بلاد العرب القديمة" في مجلة Isiamica ج١ ص٤١– ٧٦.

٢ – "الخليل وكتاب العين" في مجلة IsIamica ج٢ ص ٥٨– ٩٥.

٣ –"في مسألة صحة الشعر الجاهلي " في مجلة OLZ ج٢٩ "سنة ١٩٢٦" عمود ٨٢٥– ٨٣٣– وقد ترجمه عبد الرحمن بدوي ضمن كتابه دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي.

٤ – "دراسات عن أبي ذؤيب" في مجلة Der ISIam ج١٨ ص١–٢٣.

ريجي بلاشير Regis BIacher (١٩٠٠– ١٩٧٣)

ولد ريجي بلاشير في ٣٠ يونيو سنة ١٩٠٠ في ضاحية مونروج (باريس)، وسافر مع أبويه الى المغرب في سنة ١٩١٥، حيث كان ابوه موظفاً في متجر ثم موظفاً صغيراً في الادارة الفرنسية في مراكش التي أعلنت عليها الحماية الفرنسية قبل ذلك بثلاث سنوات . وقضى دراسته الثانوية في مدرسة فرنسية في الدار البيضاء، وعين ملاحظاً في مدرسة مولاي يوسف في الرباط بعد حصوله على البكلوريا . فالتحق بالجامعة وحصل من جامعة الجزائر على الليسانس في سنة ١٩٢٢. ثم أمضى السنة بعدها في مدينة الجزائر حيث تابع دروس وليم مرسيه، وفي سنة ١٩٢٤ نجح في مسابقة الاجريجاسيون وعاد بعد ذلك الى الرباط حيث عين مدرساً في مدرسة مولاي يوسف. وفي سنة ١٩٢٩ عين في معهد الدراسات العليا المغربية بفضل ليفي بروفنال؛ واستمر في عمله هذا حتى سنة ١٩٣٥. وفي سنة ١٩٣٦ حصل على دكتوراه الدولة من جامعة باريس برسالتيه : **الأولى** عن: "شاعر عربي من القرن الرابع الهجري: أبو الطيب المتنبي".

والثانية: ترجمة فرنسية لكتاب "طبقات الامم" لصاعد الأندلسي، مع تعليقات وفيرة مفيدة.

وفي إثر ذلك عين أستاذاً للغة العربية الفصحى في " المدرسة الوطنية للغات الشرقية" في باريس، واستمر في هذا المنصب حتى سنة ١٩٥٠ حيث شغل كرسي اللغة والاداب العربيين في السوربون الى حين تقاعده في سنة ١٩٧٠. وقد خلف وليم مرسيه في سنة ١٩٤٢ أستاذاً في القسم الرابع من " المدرسة العملية للدراسات العليا "الملحقة بمبنى السوربون في باريس . وشغل منصب مدير معهد الدراسات الاسلامية الملحق بجامعة باريس من سنة ١٩٥٦ حتى سنة ١٩٦٥ . وانتخب عضواً في اكاميدية النقوش، احدى أكاديميات معهد فرنسا، سنة ١٩٧٢.

وتوفي في السابع من شهر أغسطس سنة ١٩٧٣.

ونذكر من كتبه الرئيسية غير الرسالتين المذكورتين:

١ - "تاريخ الأدب العربي منذ البداية حتى نهاية القرن الخامس عشر"– وتوفي دون ان يتمه؛ وقد ظهر منه ثلاثة أجزاء تنتهي عند سنة ١٢٥هـ/٧٤٢م.

٢ - ترجمة "القرآن" إلى اللغة الفرنسية، مع مقدمة طويلة وتفسير قصير، وقد رتب القرآن في هذه الترجمة وفقاً لما ظنه انه ترتيب نزول السور والايات . وفي طبعة أخرى عامة واسعة الانتشار "سنة ١٩٥٧" عاد إلى الترتيب الأصلي الوارد في المصحف. والجزء الأول ظهر سنة ١٩٤٩، والثاني سنة ١٩٥٠، في ١٢٣٩ صفحة.

٣ - وبمناسبة اشتغاله بترجمة القرآن، صنف كتاباً صغيراً بعنوان Le Probleme de Mahomet، يلخص فيه أبحاث المستشرقين الذين كتبوا عن حياة النبي.

فرتس كرنكوف Fritz Krenkow (١٨٧٢-١٩٥٣)

مستشرق الماني الاصل، ولد في شينبرج Schonberg "بشمالي المانيا" في ١٨٧٢/٨/١٢ وتتلمذ فترة على سخاو Sachau المستشرق الشهير ناشر البيروني، واشتغل في الوقت نفسه بالتجارة. ثم هاجر الى انجلترا حيث اقام مصنعاً للنسيج في ليستر، وتجنس بالجنسية الانجليزية، واتصل بدائرة المعارف العثمانية في حيدر أباد الدكن، وهي التي تتولى - ولاتزال - نشر كتب اسلامية في مختلف فروع العلوم الاسلامية: دينية وتاريخية وطبية وفزيائية، فنشر ضمن مطبوعاتها نشرات يعوزها التحقيق النقدي، ولم يكن الذنب ذنبه، بل ذنب المستشرقين على هذه الدائرة اذ جردوا نشراته من الاجهزة النقدية والتعليمات والقراءات وكان خيراً له ولسمعته: أن ينأى بنفسه عن نشر شيء ضمن مطبوعات هذه الدائرة.

ومن أعماله العلمية الجيدة:

١ - نشر "قصيدة كعب بن زهير في النبي (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) وشرحها للامام أبي زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي" في "مجلة الجمعية الشرقية الالمانية" ZDMG ج٦٥ "سنة ١٩١١" ص٢٤١- ٢٧٩ مع تعليقات نقدية.

٢ - نشر "ديوان مزاحم العقيلي" مع ترجمة انجليزية، وظهر في ليدن "هولنده" سنة ١٩٣٠.

٣ - "شعر طفيل بن عوف الغنوي، رواية أبي حاتم السجستاني عن الاصمعي" ومعه "كتاب فيه جميع ديوان الطرماح بن الحكم بن نفر الطائي" مع ترجمة انجليزية

The poems of Tufail ibn al-Ghanawawi, and al-Tirimmah ibn Hakim at-Tayi. Arabic text edited and translated by F.Krenkow.Gibb Memorial series, London, 1927.

وكان قد أعد تحقيق النص سنة ١٩٠٦ على أساس مخطوط محفوظ في المتحف البريطاني برقم Or. 6771. وتوفي في كمبردج "انجلترا" في ١٩٥٣/٦/٧.

فولفهارت هاينريش

مستشرق معاصر ولد عام ١٩٤١م واكمل دراسته في معهد الاستشراق في جامعة جبسن، وكانت اهم اعماله "الشعر العربي والشعرية اليونانية" الذي صدر في عام ١٩٦٩م عن معهد الاستشراق قي بيروت، وله مجموعة من المقالات والابحاث القيمة تدور في معظمها حول النقد والبلاغة عند العرب، ومن اهم دراساته "الصنعة في الادب العربي" نشرها في كتاب "الابحاث العلمية الاسلامية" الذي أهداه إلى ف. ماير في عيد ميلاده الستين عام ١٩٧٤م. "يد الشمال" بحث موسع في الاستعازة نشر في مجلة "مقالات حول علوم الشرق " سنة ١٩٧٧م. "الاستعارة والبديع ومصطلحاتهما في النقد العربي القديم" نشر في مجلة تاريخ العلوم العربية الاسلامية" في العدد ١، سنة ١٩٨٤م، ص١٨٠- ٢١١. وله بحث بعنوان "الترابط القديم بين الخيال والشعر عند العرب "في مجلة" الدراسات الشرقية الالمانية " العدد ١٢٨، سنة ١٩٧٨م، ص٢٥٢- ٢٩٨.

ريناتا يعقوبي

مستشرقة معاصرة، ولدت عام ١٩٣٦م وكانت أطروحتها للدكتوراه عن "جملة الشرط والتعبير الشرطي في القرآن الكريم "، وقد اشتهرت بكتابها "دراسات حول شعرية القصيدة العربية القديمة " الذي نشر عام ١٩٧١م ولها مجموعة كثيرة من المقالات حول الادب العربي القديم، مثل: "بدايات شعر الغزل العربي "، ابو ذؤيب الهذلي، نشر في "مجلة الاسلام "، العدد ٦١، سنة ١٩٨٤م، ص٢١٨- ٢٥٠؛ "شريحة الناقة في قصيدة المدح " في مجلة "الادب العربي " في العدد ١٣، سنة

١٩٨٢م، ص١-١١؛ "الزمن والحقيقة في النسيب العربي"، نشرتها في مجلة "الادب العربي"، العدد ١٦، ١٩٨٥م، ص١-١٧؛ "الشعر والكذب في نظرية النقد العربي"، مجلة "الاسلام" عدد ٤٩، سنة ١٩٧٢م، ص ٨٥-٩٩. تعمل الان مديرة لمعهد الاستشراق في ساربروكن في المانيا.

ايفالد فاجنر

مستشرق معاصر ولد عام ١٩٢٧م وحصل على الدكتوراه من جامعة هامبورج عام ١٩٥١م، وهو أستاذ للدراسات السامية والإسلامية في جامعة جيسن في ألمانيا. من أشهر مؤلفاته: "أبو نواس، دراسة حول الأدب العربي في العصر العباسي المبكر" ثم له تحقيق ديوان أبي نواس، والمناظرات الشعرية العربية أصدره عام ١٩٦٣م. وقد ألف كتاباً مهماً حول الشعر العربي يتألف من جزأين: الأول عن الشعر الجاهلي والثاني عن العصر الإسلامي والأموي والعباسي صدر عام ١٩٨٧م؛ وبالإضافة إلى ذلك فانه مهتم باللغة المهرية وله بعض المقالات والكتب عنها.

المصادر والمراجع

مصادر الدراسة

- **القرآن الكريم.**

١. احصاء العلوم . الفارابي تحـ/ د. عثمان أمين . ط٣ مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨م.

٢. الأدب العربي في العصر الجاهلي . د. محمد مصطفى هدّارة . ط دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٥م.

٣. أدب العرب في عصر الجاهلية . حسين الحاج حسن . ط المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٤م.

٤. الأدب وفنونه . محمد مندور . ط دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

٥. الاستشراق الالماني المعاصر والشعر الجاهلي . د. موسى ربابعة. ط مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد- الاردن، ١٩٩٩م .

٦. اسس الشعر العربي الكلاسيكي- الشعر العربي القديم. ايفالد فاجنر ترجمة/ د. سعيد حسن بحيري . ط مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٨م.

٧. الإسلام وحركة التاريخ . أنور الجندي ط مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٨م.

٨. الإسلام والعرب . روم لاندو . ترجمة/ منير البعلبكي . ط دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٢م.

٩. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. سعد إسماعيل شلبي. ط مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٠. الأغاني. الاصفهاني "ت ٣٥٦هـ". ط دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦١م.

١١. إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث . مالك بن بني ط دار الإرشاد، بيروت، ١٩٦٩م.
١٢. أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء. تحـ/ لويس شيخو.
١٣. بنية القصيدة الجاهلية– الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ريتا عوض . ط دار الآداب، ١٩٩٢م.
١٤. تاريخ آداب العرب. مصطفى صادق الرافعي. ط٢، القاهرة، ١٩٤٠م.
١٥. تاريخ الأدب العربي. كارل بروكلمان . ترجمة بإشراف / محمود فهمي حجازي . ط المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
١٦. تاريخ العرب الأدبي . رينولد نيكلسون . ترجمة صفاء خلوصي، ط ٢، مطبعة جامعة كمبرج، بغداد، ١٩٣٠.
١٧. تاريخ آداب اللغة العربية. جرجي زيدان. ط مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
١٨. تاريخ الأدب العربي– العصر الجاهلي . شوقي طيف . ط دار المعارف، القاهرة، د. ت.
١٩. تاريخ الأدب العربي . كارل بروكلمان . ترجمة/ د. عبد الحليم النجار . ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.
٢٠. تاريخ دراسة اللغة العربية باوريا . يوسف جبرا . ط مطبعة الشباب، القاهرة، ١٩٢٩م.
٢١. تاريخ الرسل والملوك. الطبري "ت ٣١٠هـ". تحـ/ محمد أبو الفضل إبراهيم. ط ٤ دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م.
٢٢. تاريخ النقد الأدبي عند العرب . إحسان عباس ط دار الأمانة، بيروت، ١٩٧١م.

٢٣. تأويل مشكل القرآن. ابن قتيبة الد ثيوري "ت ٢٧٦هـ". تحـ/ السيد أحمد صقر . ط عيسى الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣هـ.

٢٤. تراثنا بين ماض وحاضر . عائشة عبد الرحمن . ط معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٨م.

٢٥. التصوف عند المستشرقين . أحمد الشرباصي. ط مطبعة نور الأمل، القاهرة، ١٩٦٦م.

٢٦. تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث . حسن أحمد الكبير . ط دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م.

٢٧. تيسير العلي القد ير لاختصار تفسير ابن كثير . محمد نسيب الرفاعي . ط بيروت، ١٩٧٢م.

٢٨. جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم- ريناتا انموذجياً- د. عبد القادر الرباعي. ط دار جرير ١٤٢٩ هـ- ٢٠٠٨م.

٢٩. الخيال عند العرب. أبو القاسم الشابي. ط الدار التونسية، تونسي، ١٩٨٣م.

٣٠. الخيال مفهوماته ووظائفه . عاطف جودة نصر . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٣١. الحضارة الإسلامية. خدا بخش . ترجمة/ علي حسني الخربوطلي. ط عيسى البابي الحلبي وشركائه، دمشق، ١٩٦٠م.

٣٢. حضارة بابل وأشور . غوستاف لوبون . ترجمة/ محمود خيرت . ط المطبعة العصرية، القاهرة، ١٩٤٧م .

٣٣. الحضارة العربية، جاك رسل. ترجمة/ غنيم عبدون. ط الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت.

٣٤. دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصر. ط دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م.

٣٥. الدراسات العربية والإسلامية في الجامعات الألمانية . ز. بارث . ترجمة / مصطفى ماهر. ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٣٦. تاريخ الأدب العربي . احمد حسن الزيا ت. ط ٢٥ دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٣م.

٣٧. دراسات في الأدب العربي . غوستاف فون غر نباوم . ترجمة / احسان عباس وآخرون. ط دار مكتبة الحياة ١٩٥٩م .

٣٨. دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي . محمد عبد القادر أحمد . ط مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.

٣٩. دراسات في الشعر الجاهلي . يوسف خليف . ط مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١م.

٤٠. دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي. ترجمة/ د. عبد الرحمن بدوي ط دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩.

٤١. دور العرب في تكوين ال فكر الأوربي . عبد الرحمن بدوي . ط دار الأداب، بيروت، ١٩٦٥.

٤٢. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس . شرح وتعليق / د.م. محمد حسين . ط مكتبة الأداب بالجماهير، د.ت.

٤٣. ديوان أمرئ القيس . تحـ/ محمد أبو الفضل إبراهيم. ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

٤٤. ديوان أوس بن حجر . تحـ/ د. محمد يوسف نجم . ط٢ دار صادر ، بيروت، ١٩٦٧م.

٤٥. ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي . تحـ/ د. عزة حسن . ط٢ منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م.

٤٦. ديوان تابط شراً. تحـ/ طلال حرب. ط دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م.

٤٧. ديوان الحارث بن حلزة. تحـ/ هاشم الطعان. ط مطبعة الارشاد– سلسلة دواوين صغيرة/ ١، بغداد ، ١٩٦٩م.

٤٨. ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت "ت ٢٤٦هـ". تحـ/ د. نعمان محمد أمين طه. ط مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م .

٤٩. ديوان الخنساء. ط بيروت، دار الاندلس، ١٩٨١.

٥٠. ديوان دريد بن الصمة. تحـ/ محمد خير البقاعي. ط دار قتيبة للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨١م .

٥١. ديوان ذي الاصبع العدواني . تحـ/عبد الوهاب محمد علي العد واني، ومحمد نائب الدليمي. ط مطبعة الجمهور، الموصل، ١٩٧٣م.

٥٢. ديوان سح يم عبد بني الحسحاس . تحـ/ عبد العزيز الميمني. ط دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.

٥٣. ديوان سلامة بن جندل . صنعة محمد بن الح سن الاحول . تحـ/ فخر الدين قباوة. ط٢ دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

٥٤. ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري. تحـ/ شاكر العاشور. مراجعة/ محمد جبار المعيبد. ط ١٩٧٢م.

٥٥. ديوان الشماخ . تحـ/ صلاح الدين الهادي . ط القاهرة، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨.

٥٦. ديوان الشنفرى ا لازدي (ضمن مجموعة الطرائف الدبية). تحـ/ عبد العزيز الميمني. ط مطبعة لجنة التاليف والنشر، القاهرة، ١٩٣٧م.

٥٧. ديوان طرقة بن العبد. شرح الأعلم الشنتمري "ت ٤٧٦هـ". تحـ/ درية الخطيب ولطفي الصقال. ط مجمع اللغة العهربية، دمشق، ١٩٧٥م.

٥٨. ديوان الطفيل الغنوي . تحـ/ محمد عبد القادر احمد . ط دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٨م.
٥٩. ديوان عامر بن الطفيل العامري . شرح ابن الانباري "ت ٣٢٨هـ". قراءة ابي العباس ثعلب "ت ٢٩١ هـ". تحـ/ محمود عبد الله الجادر ود. عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي. ط دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م
٦٠. ديوان عبيد بن الأبرص . تحـ/ د. حسين نصار . ط شركة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧م.
٦١. ديوان عبيد بن الأبرص. ط دار المعارف بمصر، القاهرة.
٦٢. ديوان عنترة بن شداد. تحـ/ محمد سعيد مولوي. ط المكتب الاسلامي، بيروت، ١٩٨٣م.
٦٣. ديوان لبيد بن ربيعة العامري . تحـ/ احسان عباس . ط مطبعة الحكومة، الكويت، ١٩٦٢م.
٦٤. يوان المتلمس الضبعي . تحـ/ حسن كامل الصيرفي . ط معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.
٦٥. ديوان المثقب العبدي . تحـ/ حسن كامل الصيرفي . ط معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧٢م.
٦٦. ديوان ابن مقبل. تحـ/ د. عزة حسن. ط مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم – ٥- دمشق ، ١٩٦٢م.
٦٧. ديوان النابغة الذبياني . تحـ/ محمد أبو الفضل ابراهيم . ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.
٦٨. رسائل الكندي الفلسفية. الكندي تحـ/ محمد عبد الهادي ابو زيدة. ط دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٠م.

٦٩. الرمزية في مقدمة القصيدة العربية منذ العصر ا لجاهلي وحتى العصر الحاضر. احمد الربيعي. ط مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ١٩٧٣م.

٧٠. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. كمال أبو ديب. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، ١٩٨٦م.

٧١. شرح أشعار الهذليين. صنعة السكري "ت ٢٧٥هـ" تحـ/ عبد الستار أحمد فراج، ومحمود محمد شاكر. ط القاهرة.

٧٢. شرح المعلقات السبع . الزوزني "ت ٤٨٦هـ". ط دار البيان للطباعة والنشر، بيروت، د. ت.

٧٣. شرح ديوان كعب بن زهير برواية أبي سعيد السكري "ت ٢٧٥هـ". شرح نخبة من الأدباء. ط دار الفكر للجميع، بيروت، ١٩٦٨م.

٧٤. الشعراء الفرسان. بطرس البستاني. ط دار المكشوف، بيروت، ١٩٦٦م.

٧٥. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهلي ين. د. محمود الجادر . ط دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٩م.

٧٦. سعر بشامة بن الغدير . تحـ/ عبد القادر عبد الجليل. مجلة المورد المجلد ٦/ العدد ١ (ص ٢١٧- ٢٣٠) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٧م.

٧٧. الشعر الجا هلي. محمد عبد المنعم خفاجي . ط دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م.

٧٨. الشعر الجاهلي تفسير أسطوري . مصطفى عبد الشافي الشوري . ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

٧٩. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه يحيى الجبوري. ط مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م.

٨٠. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقوي مه . محمد النويهي . ط الدار القومية، القاهرة، د.ت.

٨١. شعر زهير بن أبي سلمى. صنعة الأعلم الشنتمري "ت ٤٧٦هـ". تحـ/ د. فخر الدين قباوة. ط٣ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م.

٨٢. شعر عبدة بن الط ىيب. تحـ/ يحيى الجبوري . ط دار التربية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧١م.

٨٣. الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي. مصعب حسّون الراوي. ط دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩م.

٨٤. شعر علقمة بن عبدة. ضمن كتاب: شرح الاشعار الستة الجاهلية للبطليوسي / الجزء الأول تحـ/ ناصيف سليمان عواد. ط الجامعة الامريكية، ١٩٦٨.

٨٥. شعر عمرو بن شأس الا سدي . تحـ/ د. يحيى الجبوري . ط مطبعة الاداب، النجف الاشرف، د. ت.

٨٦. شعر عمرو بن كلثوم. تحـ/ فريش كرنكو. مجلة الشرق العدد ٧ تموز ١٩٢٢، بيروت.

٨٧. شعر المرقش الاصغر . صنعة د . نوري حمودي القيسي . مجلة كليه ا لآداب العدد ١٣، ١٩٧٠، ط مطبعة المعارف، بغداد.

٨٨. شعر النا بغة الجعدي . ط المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م.

٨٩. الشعر وأيام العرب. د. عفيف عبد الرحمن ط دار الاندلس، بيروت، ١٩٨٤.

٩٠. الشعر والشعراء. ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ). تحـ/ أحمد محمد شاكر . ط ٢ دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م.

٩١. صبا نجد . شعرية الحنين في النسبب العربي الكلاسيكي . ياروسلاف ستيكيفيتش. ترجمة/ د. حسن البنا عز الدين . ط مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.

٩٢. صورة العالم الاسلامي في أوربا. م. رودنسون. ط الطليعة، ١٩٧٠م.

٩٣. الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب . جابر عصفور . ط دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣م.

٩٤. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . نصرت عبد الرحمن . ط مكتبة الاقصى، عمان، ١٩٧٦م.

٩٥. الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي . ط دار العلوم، الرياض ١٩٨٤م.

٩٦. الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني البحري. علي البطل. ط دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م.

٩٧. طبقات فحول الشعراء. ابن سلام. تحـ/ محمود محمد شاكر. ط مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م.

٩٨. العرب والامبراطورية العربية . بروكلمان . ترجمة / نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي. ط بيروت.

٩٩. العربية- دراسات في اللغة والهجان والأساليب. يوهان فك. ترجمة/ عبد الحليم النجار. ط مطبعة دار الكتاب العربي، ١٩٥١م.

١٠٠. العمدة. ابن رشيق القيرواني "ت ٤٢٦هـ" تحـ/ محمد محيي الدين عبد الحميد . ط السعادة، القاهرة، ١٣٨٣هـ- ١٩٦٤م.

١٠١. الغزل عند العرب ج .ك. فاديه. ترجمة/ د. إبراهيم الكيلاني. ط٢، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٨٥.

١٠٢. الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي . محمد البهي . ط دار الفكر، بيروت الفكر العربي المعاصر، د. ت.

١٠٣. أنور الجندي. ط مطبعة الرسالة، القاهرة، د. ت.

١٠٤. فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر. د. أحمد سمايلو فتش. ط دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م.

١٠٥. فن الشعر. محمد مندور. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٠٦. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي . إيليا حاوي . ط دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠م.

١٠٧. في الأدب الجاهلي. طه حسين. ط دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٢٧.

١٠٨. في طريق الميثولوجيا عند العرب. محمود سليم الحوت. ط دار النهار، بيروت، ١٩٨٣م.

١٠٩. في الفلسفة الإسلامية– منهج وتطبيق. إبراهيم بيومي مذكور . ط دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٨ م.

١١٠. في النص الشعري العربي– مقاربات منهجية. سامي سويدان. ط دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م.

١١١. القصة العربية في العص ر الجاهلي د . علي عبد الحليم محمود . ط دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩ م.

١١٢. قضايا الشعر في النقد العربي . إبراهيم عبد الرحمن محمد . ط دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.

١١٣. قضايا النقد الأدبي المعاصر. محمد زكي العشماوي. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٥م.

١١٤. القيان والغناء في العصر الجاهلي . د. ناصر الدين الأسد. ط دار المعارف بمصر، القاهرة.

١١٥. لامية العرب للشنفرى. تحـ / عبد الحليم حفني . ط مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨١م.

١١٦. ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين . أبو الحسن الندوي. ط ٧ دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م.

١١٧. مصادر الدراسة الأدبية. يوسف اسعد داغر. ط٢ المطبعة المخلصية، بيروت، ١٩٦١م.

١١٨. مبادئ الفلسفة . أ. س. رابورت . ترجمة / احمد امين . ط ٧ مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.

١١٩. محاضرات في الأدب العربي– العصر الجاهلي . عبد الحميد مسلوت . ط دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٢٠. معجم الأدباء. ياقوت الحموي "ت هـ". تحـ/ . ط القاهرة، ١٩٢٥م.

١٢١. المرقش الأكبر أخباره وأشعاره . د. نوري حمودي القيسي . مجلة العرب السعودية الجزء ١٠، السنة ٤، ١٩٧٠م.

١٢٢. المزهر. السيوطي "ت هـ". تحـ/ أبو الفضل إبراهيم جاد المولى، البجاوي، ط الحلبي بمصر.

١٢٣. المستشرقون والإسلام. حسين الهراوي. ط مطبعة المنار، القاهرة، ١٩٣٦.

١٢٤. المستشرقون والتاريخ الإسلامي. علي حسني الخربوطلي . ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٠م.

١٢٥. المستشرقون والشعر الجاهلي– بين الشكّ واليقين– . د. يحيى وهيب الجبوري . ط دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م.

١٢٦. مصادر الشعر الجاهلي. ناصر الدين الأسد. ط دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩م.

١٢٧. مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها الحضارية . د. ناصر الدين الأسد . ط٥، دار المعارف، بمصر، د. ت.

١٢٨. المطر في الشعر الجاهلي. أنور أبو سويلم. ط دار عمار، عمان ، ١٩٨٧م.

١٢٩. المفصل في تاريخ الأدب العربي. احمد الاسكندري وأحمد أمين . ط مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٣٤م.

١٣٠. المفضليات. محمد بن المفضل الضبي "ت ١٧٨هـ" تحـ/ أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط ، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

١٣١. مقالات في الشعر الجاهلي . يوسف اليوسف . ط دار الحقائق، دمشق، ١٩٨٠م.

١٣٢. مقالات في الأدب والنقد . عبد الجبار المطلبي . ط وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد، ١٩٨٠م.

١٣٣. مقدمة في النقد الادبي . علي جواد الطاهر . ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

١٣٤. ملامح يونانية في الادب العربي د. احسان عباس ط بيروت ١٩٧٧.

١٣٥. المنهج الاسطوري في الشعر الجاهلي دراسة نقدية. عبد الفتاح محمد احمد. ط دار المناهل، بيروت، ١٩٧٨م.

١٣٦. النابغة الذبياني. عمر الدسوقي. ط دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٣٧. نظرية الانواع الادبية . لابيه فينست . ترجمة / د. حسن عون . ط منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٨م.

١٣٨. النقد الادبي. احمد أمين. ط دار الكتاب اللبنالني، بيروت، ١٩٦٧م.

١٣٩. النقد الادبي الحديث . محمد غنيمي هلال . ط دار الثقافة – دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
١٤٠. نقد كتاب في الشعر الجاهلي. محمد فريد وجدي. ط القاهرة.
١٤١. نقض كتاب في الشعر الجاهلي. محمد الخضر حسين. ط القاهرة.
١٤٢. وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية . د. نوري حمودي القيسي. ط مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٧٤م.
١٤٣. موسوعة الشعر العربي . مطاع صفدي وايليا حاوي . ط شركة خياط، بيروت، ١٩٧٤م.

الرسائل العلمية والمجلات

١. الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الالمان . د. موسى سامح ربابعة . مجلة جامعة ام القرى . السنة التاسعة، ع ١١ (ص ٢٦٦-٣٠٢) ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م.
٢. بين القصصية والغنائية. دراسة مقارنة في شعر الحرب الانكليزي القديم وشعر الحرب العربي د . ناصر عثمان، د . إبراهيم المرنجلاوي، مجلة جامعة دمشق ع١٥، ١٩٨٨.
٣. التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي دراسة في الصورة د . عبد القادر الرباعي . المجلة العربية للعلوم الإنسانية مجلد (٥)، ١٩٨٥.
٤. التفسير الاسطوري للشعر الجاهلي . إبراهيم عبد الرحمن محمد . مجلة فصول م١، ع٣ (ص ١٢٧- ١٤٠)، ١٩٨١م.
٥. التفسير الاسطوري للشعر القديم احمد كمال زكي . مجلة الفصول، م ١، ع٣ (ص ١١٥- ١٢٦) ١٩٨١م.

٦. الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال (أطروحة دكتوراه). عمار حازم محمد علي العبيدي . جامعة الموصل، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.

٧. قراءة في نونيه المثقب العبدي . د. موسى ربايعة مجلة جامعة الملك سعود، الآداب م ٤ ع٢ (ص ٤٥١- ٤٧٣)، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.

٨. قضية خيال في الشعر الجاهلي في دراسات بعض الم ستشرقين الألمان . د.موسى سامح ربايعة (بحث) مجلة جامعة الملك سعود مجلد ٦، الاداب (٢) (ص ٥٥٧- ٥٨٨) ١٤١٤هـ- ١٩٩٤م.

٩. المستشرقون والحضارة الإسلامية . مبروك لويسى . مجلة مرآة الساحل ع ٢٢ تونس، ١٩٧٠م.

١٠. ورقة عن تاريخ الاستشراق الألماني. محمد علي حثيثو . مجلة فكر وفن، ع ٨، ١٩٦٦.

المراجع الأجنبية:

1. A .S. Gamal: The ethical values of the brigand poets in pre-Islamic Arabia . BO 34 1977.
2. A. Bloch: "Qasida" Asiatische, Studien, Vol .2m, 1948.
3. A. Bounliish. Zur Frage der Echtheit der altarabischen Poesie, in Onentalistiche, Nr . 10, 1926. col 825- 833.
4. A. Hausrath: Aesopische Fabeln, Munchen, 1944.
5. A. Neuwirth: Studien Zur composition der mckkanischen, Berlin, 1981.
6. C. B. Rockelmann: Fabel und Tiermärchen der älteren arabischen. Literatur, Islamica 2 1926.
7. D. S. Margeluth. The Origin of Arabic Poetry in Journnal of The Royal Asiatic Society, London, July 1925. p417- 449.

8. E. Wager: Grurdzüge der klassischen arabischen dicgtung 1, die altarabischen dichtung Darmstadt: wissenschaftiliche Buchgesellscgafaft,1987.
9. E. Wiedemann: Beziehung zwischen zwischen Tier und Mensch.
10. F. Altheim und R. Stiel: Die Araber in der Alten Welt, 11 Berlin, 1965.
11. G. J. H. Van Gelder: Beyod the line. Classical Arabic literatry critics on: The coherence and unity of the poem, Leiden, 1982.
12. G. Jacob. Dus Hohe Lied auf Gründ arabischen und anderer parallelen Von nemuntersucht, Berlin, 1902.
13. G. Neumann. Geschlechen. Kunst, Prolegomena Zu einer Physiologie Acsthetik, Leipzig, 1899.
14. G. Richter: Zur Enstehungsgeschichte der Altarabischen Qasida, Zeitscgifider, Dutschen Morgen Landiscgen, Gesellschaft, ZDMG, Vol.2 1938.
15. Gastave von Grunebaum. Die wirklichkeitweite der Fruh-arbischen Dichtung, 1937.
16. Giorgio Levi Della Vida, Pre- Islamic Arabia, The Arab Heritage, New Jersy, 1944.
17. Golziher: Bemerk ungen zur arabischen Trauerpoesie, WZKM 16, 1902,
18. Gregor Schoeler. Die Anwendung neuerer Liteatuwissenschaftichen Methoden in der Arabistik ZDMG, 1977.

19. H. Ah lward. Bemerkungen uber der Aechteit der alten arabischen Gedtichte 1872 Neudruck: Biblio Verlag. Osnabruck, 1972.
20. I. Gudid. Ihnasib nella gasida arabain Actes. Du XIVE siecle cogres International des Orintalistes, Alger, 1905.
21. I. Johnstone: Nasib and mansogur, Journal of A rabic Literature JAL Vo1. 3, 1972
22. J. Christoph Bürgel, "Die beste Dichtungist die Lügenreichste, Oriens, 23 , No. 4, 1974.
23. J. Stetkevych: some Observation on Arabic poetry. JNES 26 1967.
24. K. Vollers: volkssprache and sehrifsprache in alten Arabien, Straburg ,1906.
25. M. Höfner: Die Beduinen in dea vor islamischen arabischen Inschriften. L'antica Societa beduinen, Rom, 1959.
26. M. J. Kister. The Seven Odes. Some Notes on the compilation of the Muallaqat, RS 044 1969.
27. N. Rodokanakis: AL Hansa and ihre. Trauerlieder Wien: Sitzungsberichte der philosophich der Kaiserlishchen Akademie der Wissenshaften, 1904.
28. O. Klima in: J.Rypka: History of Iranian literature, Dordrecht, 1968.
29. R. Blachere: Historie de LA Literature Arabe des origins a La fin du xve siecle de J.c3 vol 5, Ardien Maisonneuve Parise, 1952,1964.
30. R. Jacobi: "The Camel Section of the Panaggrical ode, Jourral of Arabic Literature, col 13, Leiden, E.J. Brill 1982.
31. R. Jacobi: AHarabishes Beduinen, 2, Berlin, 1897.

32. R.Jacobi. studien Zur poetic der attanabischen Qasida. Frarz Steiner, Wiesbaden, 1971.
33. R.Jaeobi: Die Anfange Der arabishen Gazalpoesie: Abu Du'aib al Hudali, IsI 61 1984.
34. Rabin: Ancient West- Arabian, London, 1951.
35. Renate Jacob. "studien Zur" Poetic der altarabischen Qaside. 1971.
36. Rudi Paret. Die arabische Literatur In Die Literaturen der welt Herausgegeben Von Wohlfgang Einsiedel. Zurich, 1964.
37. Th. Noldeka: Neue Beiträge zur semitischen Sprahwissensschaft straburg, 1910.
38. Th. Nöldeke. Beiträge zur kenntniss der Poesie der alten. Hannover, 1861.
39. W. Ahlwardt. Bemerkungen uber die Aechtheit der altarabischen Gedihte, Grefswald, 1872.
40. W. Ahlwardt. Uber poesie und Poetic der 25 Gotha. 1856.
41. W. Diem: Hochsprache and Dialekt im Arabischen. Wiesbaden, 1974.
42. W. Diem: Uniersuchungen zur frühen Geschihte der arabischen orthographie 111. Orientalia NS 50 1981.
43. W. Fischer und O. Jastrow: Handbuch der arabischen Dialekte. Wiesbaden, 1980.
44. W. Heinrichs: Arabische Dichtung and Griesche Poetic, Beirut Herasgegeben vom Orient- Institut der deustschen morgen lündischen Gesellschaft,1969.